Юрий Анненков

Дневник Моих Встреч

Цикл трагедий

том II

Юрий Анненков II

ЮРИЙ АННЕНКОВ

ТОМ ВТОРОЙ

GEORGE ANNENKOV

PEOPLE AND PORTRAITS

A Tragic Cycle

VOLUME TWO

Inter-Language Literary Associates
1966

ЮРИЙ АННЕНКОВ

ДНЕВНИК МОИХ ВСТРЕЧ

Цикл трагедий

ТОМ ВТОРОЙ

Международное Литературное Содружество
1966

Рисунок переплета и обложки Сергея Голлербаха
Портреты Юрия Анненкова
Вступительные статьи
Алексиса Раннита
и Евгения Замятина

Manufactured in the United States of America
by Rausen Language Division, 150 Varick Street, New York, N.Y. 10013



A NOTE ON ANNENKOV'S DRAWINGS

by Aleksis Rannit

1.

Russia's creative genius seems to lie predominantly in the area of *belles-lettres* and dance. In the fine arts Russia generally cannot compete with other great nations like China, Egypt, Greece, Italy, France, Spain. Its situation in this respect is somewhat like that of England. There are, however, large sectors within the fine arts where the Russians have been rather successful. One has only to consider the icons, the early ecclesiastical architecture, the Russian contribution to the modern European movement in abstract art, in theatre design, and finally in the fields of portraiture, drawing, and other graphic arts.

The earliest achievements of Russian portraiture are in the work of the great icon painter Andrei Rublëv (1360?-1430), an artist who definitely ranks with the Florentine masters of the early Renaissance, although no Western art historian has yet dedicated a monographic study to him. Rublëv, with all the subtlety and "decadent" musicality of his "models," has real standing as a portrait painter, but none of his successors until the 19th century is of comparable mastery. The circumstances were similar to those in English music after Henry Purcell. In the 19th century as well as in the first decades of the 20th century the Russians produced a considerable number of portraitists of European stature. Orest Kiprenskii, Valentin Serov, Mikhail Vrubel' were probably the most important among them. Russian portrait painting excelled especially in the *Mir Iskusstva* movement, in the experimentalism of the early Soviet period, and in the continuation of liberal aesthetic expression in exile.

Iurii Annenkov, whose name has also been spelt as Yury or Georges Annenkoff, is the last experimental master of this period. He was born in 1889 in Petropavlovsk, Kamchatka (North-East Siberia), and has been living in exile in Paris since 1924. He is a portraitist, painter, print-

maker, book illustrator, scientific draughtsman, theatre designer, cartoonist, writer, critic, stage manager, theatrologist (the author of a famous manifesto of the abstract theatre). In private life he is distinguished by intellectual liveliness, charm, and geniality. Extolled by a number of eminent critics like Pierre Courthion, Maurice Raynal, Waldemar George, Alexandre Benois, Mikhail Kuzmin, Mikhail Babenchikov, Evgenii Zamiatin (the most original and illuminating interpreter of his art); an intimate friend of many great Russians, Frenchmen, and Italians; an admirer of many civilizations, Russian, Japanese, Finnish, and Mediterranean; himself largely a product of specific Petersburg and Parisian cultures, Annenkov is both a legend and an active reality. His attachment to Paris, which he has manifested in fluent yet precise drawings of that city, has inspired the French writer and academician, Jules Romains, to suggest that one of the Parisian *quartiers* bear the artist's name.

2.

Historically, Annenkov belongs in a late phase of *Art Nouveau* and in the spiritual climate of the counter movements: cubism, futurism, and expressionism. His drawings are characterized by eurythmy of lines and proportion, and are conceived as structural framework, as finished *infinitos*. One consequently might call Annenkov's art formalistic because the artist treats drawing as a formal principle. And yet Annenkov's conception of design is quite different both from the ideas of the mannerist theoreticians and from those of his fellow-mannerist artists. It is an abstraction formed in the mind on the basis of sensory data, rather than arising spontaneously in the mind. The aesthetic conflict of Annenkov's art lies exactly in the juxtaposition of the lyrical and the conscious, in the *disegno interno* (inner design), a category of knowing and feeling, and *disegno esterno* (the physical actuality of drawing, the linear outline). It is probably both: the concept of enthusiasm—the sensibility for idealization as well as his sense of humor, his cheerfulness as well as his fine irony that help his biological talent and his erudition to come happily together. In his best drawings the agents of experimental aesthetic research and of poetic expression, art and science, become convincingly one. Annenkov is a dependable draughtsman, who arrives at an equilibrium of stylization, achieving at the same time a high degree of naturalness. The result is strangely enough a kind of life-giving mannerism. (By mannerism I understand a *positive* aesthetic faculty. Thanks to Hocke, Hauser, Bosquet, Friedlaender, and



Николай Гоголь

Raimondi, the conception of *maniera* has been elevated in the 20th century to a stylistic category, although the shift in the critical position on mannerism took place at the end of the 19th century. This is particularly true of historical mannerism, the style of the 16th and 17th centuries. Today, however, we can realize that the complex stylistic phenomena of mannerism have been occurring throughout history. It is in this *assertive* sense that I am calling Annenkov a mannerist or neo-mannerist).

Annenkov is an aesthete but his art, his stylized expression, is not removed from the instinctive approach of the empirical world. To draw means for Annenkov to make the subjective image expressive, to define a limit, a clear position in space, with an architecturally decorative form. It means to combine the naturalistic effort with illusionistic effects. It is continuous coexistence of searching realism, of the love for the quotidian, and of the tendency to abstraction and geometrization. The striving for dramatic derivation is at the same time often accompanied by wilful, elegant penmanship. This peculiar synthesis achieved by Annenkov has been rightly called *calligraphic expressionism* by Hans Vollmer.

As a graphic artist Annenkov became famous through his illustrations for Aleksandr Blok's longer poem *Dvenadtsat'* (The Twelve) /The original edition was printed in 1918 in Petersburg, but since then the drawings of Annenkov have accompanied numerous translations of this poem throughout Europe and from Japan to South America and the United States. The original edition, on the other hand, has never been reissued in the Soviet Union/. It was Blok himself, the great Russian poet of the 20th century, who selected Annenkov as his illustrator, and it was Blok who wrote to him that even half a word was enough for the two of them to understand each other (*ponimaem drug druga s poluslova*).

The relation between art and literature has always been somewhat tenuous, owing to the basic and incorrigible differences between word and pictorial form. The verbal and the visual have totally disparate implications and, despite the evident surface rapport between arts in any age, have rarely occupied a common ground. This is especially true of illustrations of poetry. Botticelli's sensitive drawings for the *Divina Commedia* do not integrate text and illustrations, nor do the emphatic lithographs of Manet made for Poe's *The Raven*. But in Annenkov's illustrations for *The Twelve* there *is* a rapport of style, a rapport of feeling, and a rapport of contemporaneity. The artist achieves even greater cohesion of word and pictorial image than André Derain does in

his illustrations for Apollinaire's *L'enchanteur pourissant* or Picasso in Max Jacob's *Saint Matorel.*

The "expressionistic cubism" of Annenkov, like the sharp and yet rhapsodic style of Blok in his *The Twelve,* dislocates the naturalistic world of appearances. Annenkov's attitude toward forms is rather like that of Blok toward words. Volume and shape, or words and syllables, assume a great importance in themselves. Both authors—the poet and the illustrator—try to embrace in this experimental work aspects of things in upheaval, to give a kaleidoscopic view of the psychological complexity of the Russian revolution. Both are concerned with unresolved relationships, shifting in focus and viewpoint, and the question of primary importance in *The Twelve* is that of the distance between reality and representation of reality. Spontaneous verbal suggestions of Blok (sometimes even verbal collages) are followed rapidly by the energetic visual suggestions of Annenkov. The poet's active anticlassicism and his translation of revolutionary existence into genre and heroic terms are expressed by the artist with considerable power. The subtle, yet incisive, broken, intersective, hatching characteristic of the drawings both defines the form and lends to it now fluid, now staccato rhythmic movement. It is only at the end of the poem where Blok discloses his mysticism that Annenkov is wisely silent, knowing that "the master reveals himself in limitation."

3.

Annenkov's portrait drawings may be technically divided into three main groups: 1) the so-called synthetic drawings, 2) the tonal drawings and 3) pure line drawings.

Synthetic drawings (like those employed in the portraits of Nikolai Evreinov, Boris Pasternak, Nikolai Petrov, Georgii Ivanov, Alexandre Benois, Fedor Sologub, Vladislav Khodasevich, Evgenii Zamiatin, Vsevolod Meierkhold, and Maksim Gorkii) epitomize the stylization of the specifically Annenkovian vision at its most extreme. It is partly by means of an intricate system of interlacing cubist patterns, mostly geometric, that the artist creates this synthesis. The graphic linearity is supplemented here by the "Cézanneian" kind of planes (Sologub, Meierkhold, Ivanov) or the outlines are filled in with large black "Vallotonian" masses, with structural *value* (Gorkii, Pasternak, Khodasevich, Zamiatin, Chukovskii, Petrov). The first impression conceived by the artist—the naturally flowing, realistic line—has gone through the process

of intellectual purification. The integration of *rhythm* and *motion,* the development of *texture,* the manipulation of values are, however, not treated only as factors but result in a remarkable likeness to Annenkov's models. *If* to Leonardo's mind the line *was* merely an intellectual abstraction, to Annenkov the line—even the textural or manneristically decorative line—is the servant of human expressiveness. The right aesthetic distance is there, nevertheless. The artist draws and remembers his models at the same time.

The *tonal drawings* (seen in the portraits of Charles Dullin, Gérard Philipe, Vladimir Lenin, Viktor Shklovskii, Sergei Lifar', Jacques Audiberti, Anna Akhmatova—the gouache variation of the earlier pen-drawing) produce many softly blended effects, yet the *graphisme* of Annenkov predominates even in these. One must think only for a moment of the fluently soft "sketches" of Poussin or Tiepolo to realize that Annenkov is never a painterly draughtsman but remains always an artist of sculptural, glyptic, graphic perception. This is especially true of Akhamatova's gouache-portrait. Notwithstanding the softness and lyricism of colors added in this work, the lines and the dark planes create an overall impression that is solid and reflective. The drawings of this group (and Gérard Philipe's as well as Sergei Lifar's portraits may be considered the most flattering) demonstrate that tone and shade, the artist's own *maniera sfumata* are only a means of accentuating the graphic *structure* as such, the tectonic value, not the color value.

In his purely *linear drawings* Annenkov identifies "line" with "contour." Such drawings remind us in their sharpness of metal engravings made without the use of etching devices (and yet Annenkov's line of black and white, unfused with tone and color, can nonetheless simulate tonality). The portraits of Spesivtseva, Sergei Prokof'ev, Glebova-Sudeikina belong to this class. They are produced predominantly with continuous line and are largely the work of a pivoting from the elbow. In the same category belong portraits like those of Alianskii, Khlebnikov, André Gide, and Gogol' in which the line is more loosely agile; its tremors and rhythmic pulsations often give it a vitality independent of the subject. One is struck first with suggestions of energy and movement, rather than the face itself. Leaping over the paper with reckless speed (Khlebnikov), or streaming with emphasis of extreme sensitivity (Gide), or again resulting from the shoulder pivot as swift or extremely economical delineation (Alianskii), Annenkov displays here the sublimation of his natural virtuosity. Dynamic imprecision often paradoxically results in exactitude.

In one of his works of this kind, the portrait of Gogol', the artist rapidly constructs an image showing a psychological magnetism and accuracy seldom paralleled in the history of modern portraiture.

Whether linear or tectonic, broken or continuous, graphic (composed by means of objective measurement) or illusionistic, treated intellectually or with poetic fluency, Iurii Annenkov's best drawings consist of a *living* line that imparts human truth and vitality to form.

Aleksis Rannit

Yale University

О синтетизме

+, —, — —

вот три школы в искусстве — и нет никаких других. Утверждение: отрицание, и синтез — отрицание отрицания. Силлогизм замкнут, круг завершен. Над ним возникает новый — и всё тот же — круг. И так из кругов — подпирающая небо спираль искусства.

Спираль: винтовая лестница в Вавилонской башне; путь аэро, кругами подымающегося ввысь, — вот путь искусства. Уравнение движения искусства — уравнение спирали. И в каждом из кругов этой спирали, в лице, в жестах, в голосе каждой школы — одна из этих печатей:

+, —, — —

Плюс: Адам — только глина, мир — только глина. Влажная, изумрудная глина трав; персиково-теплая: на изумруде — нагое тело Евы; вишнево-румяная: губы и острия грудей Евы, яблоки, вино. Яркая, простая, крепкая, грубая плоть: Молешотт, Бюхнер, Рубенс, Репин, Золя, Толстой, Горький, реализм, натурализм.

Но вот Адам уже утолен Евой. Уже не влекут больше алые цветы ее тела, он погружается первый раз в ее глаза, и на дне этих жутких колодцев, прорезанных в глиняном, трехмерном мире — туманно брезжит иной мир. И выцветает изумруд трав; забыты румяные, упругие губы; объятья расплелись; минус — всему глиняному миру, "нет" — всей плоти. Потому, что там, на дне, в зыбких зеркалах — новая Ева, в тысячу раз прекраснее этой, но она трагически-недостижима, она — Смерть. И Шопенгауэр, Боттичелли, Росетти, Врубель, Чурлянис, Верлэн, Блок, идеализм, символизм.

Еще годы, минуты — Адам вновь вздрогнул, коснувшись губ и коленей Евы, опять кровь прилила к щекам, ноздри, раздуваясь, пьют зеленое вино трав: долой минус! Но сегодняшний художник, поэт, сегодняшний Адам — уже отравлен знанием *той,* однажды мелькнувшей, Евы, и на губах *этой* Евы — от его поцелуев со сладостью остается горький привкус иронии. Под ру-

мяным телом, прошедший через отрицание, умудренный Адам — знает скелет. Но от этого — только еще исступленней поцелуи, еще пьянее любовь, еще ярче краски, еще острее глаза, выхватывающие самую секундную суть линий и форм. Так — синтез: Ницше, Уитман, Гогэн, Сёрра́, Пикассо — новый и еще мало кому известный Пикассо — и все мы, большие и малые, работающие в сегодняшнем искусстве — всё равно, как бы его не называть: нео-реализм, синтетизм, или еще как-нибудь иначе.

Завтра нас не будет. Завтра пойдет новый круг, Адам снова начнет свой художественный опыт: это история искусства.

Уравнение искусства — уравнение бесконечной спирали. Я хочу найти координаты сегодняшнего круга этой спирали, мне нужна математическая точка на круге, чтобы, опираясь на нее, исследовать уравнение, и за эту точку я принимаю — Юрия Анненкова.

Тактическая аксиома: во всяком бою — непременно нужна жертвенная группа разведчиков, обреченная перейти за некую страшную черту — и там устлать собою землю под жестокий смех (пулеметов).

В бою между антитезой и синтезом — между символизмом и неореализмом — такими самоотверженными разведчиками оказались все многочисленные кланы футуристов. Гинденбург искусства дал им задание бесчеловечное, в котором они должны были погибнуть все до одного: это задание — логическое доведение до нелепости. Они выполнили это лихо, геройски, честно; отечество их не забудет. Они устлали собою землю под жестокий смех, но эта жертва не пропала даром: кубизм, супрематизм, "беспредметное искусство" — были нужны, чтобы увидеть, куда не следует идти, чтобы узнать, что прячется за той чертой, какую переступили герои.

Они были именно только отрядом разведчиков, и те из них, у кого инстинкт жизни оказался сильнее безрассудного мужества вернулись из разведки обратно к выславшей их части, чтобы вновь идти в бой уже в сомкнутом строю — под знаменем синтетизма, неореализма.

Так случилось с Пикассо: такие его работы — портрет Стравинского, декорации для Дягилевского балета "Трикорн" и др. — поворот к Энгру. Тем же путем, может быть, пошел бы Маяковский. Так же спасся и Анненков.

Уже казалось, готова была захлопнуться над ним крышка схоластического куба, но сильный, живучий художественный организм одолел. Вот — от какого-то огня — покоробились,

изогнулись, зашевелились у него прямые: от элементарных формул треугольника, квадрата, окружности — он бесстрашно перешел к сложным интегральным кривым. Но еще линии — разорваны, мечутся, как инфузории в капле, как иглы в насыщенном, кристаллизующемся растворе. Еще момент, год — раствор окреп гранями — живыми кристаллами — телами: Анненковский — "Желтый траур", огромное полотно "Адам и Ева", его портреты.

И сейчас Анненков — там же, куда из символистских темных блиндажей, из окопов "Мира искусства" незаметно для себя пришли все наиболее зоркие и любящие жизнь. Сюда — к синтетизму и неореализму — пришел перед смертью Блок со своими "Двенадцатью" (и не случайно, что иллюстратором для "Двенадцати" выбрал он Анненкова). Сюда незаметно для себя пришел — Андрей Белый: "Преступление Николая Летаева" и последний роман о Москве. Повидимому, здесь же Судейкин: его "Чаепитие", "Катание на маслянице" и другие последние вещи. Здесь, конечно, Борис Григорьев: его графика, весь великолепный его цикл "Расея", его "Буйи-буйи" ("Балаганчик"). И уверен: к неореализму с разных сторон в Париже, в Берлине, в Чикаго и в Лондоне пришли еще многие, — только мы мало знаем о них.

* * *

Но у Белого профессор Летаев — одновременно так же и скиф, с копьем летящий на коне по степи; и водосточный жолоб Косяковского дома — уже не жолоб, а время. Но у Анненкова — к Еве идет Адам с балалайкой, и у Адамовых ног в раю — какой-то паровозик, петух и сапог; и в "Желтом трауре" на Медведице в небе воссел малый с гармошкой. Не смешно ли тут говорить о каком-то реализме — хотя бы даже и "нео"? Ведь известно, что жолоб — есть жолоб, и в раю — ни петухов, ни сапог нет.

Но это известно — Фомам. Нам известно: что Фома из всех 12 апостолов только — не был художник, только один не умел видеть ничего другого, кроме того, что можно ощущать. И нам, протитрованным сквозь Шопенгауэра, Канта, Эйнштейна, символизм — нам известно: мир, вещь в себе, реальность — вовсе не то, что видят Фомы.

Как будто так реально и бесспорно: ваша рука. Вы видите гладкую, розовую кожу, покрытую легчайшим пушком. Так просто и бесспорно.

И вот — кусочек этой кожи, освященный жестокой иронией микроскопа: канавы, ямы, межи; толстые стебли неведомых растений — некогда волосы; огромная глыба земли — или метеорит, свалившийся с бесконечно-далекого неба — потолка — то, что еще было пылинкой; целый фантастический мир — быть может, равнина где-нибудь на Марсе.

Но всё же это ваша рука. И кто скажет, "реальная" — это вот, привычная, гладкая, видимая всем Фомам, а не та — фантастическая равнина на Марсе?

Реализм видел мир простым глазом: символизму мелькнул сквозь поверхность мира скелет — и символизм отвернулся от мира. Это — тезис и антитезис; синтез подошел к миру со сложным набором стекол и ему открываются гротескные, странные множества миров; открывается, что человек — это вселенная, где солнце — атом, планеты — молекулы, и рука — конечно, сияющее необъятное созвездие Руки; открывается, что земля — лейкоцит, Орион — только уродливая родинка на губе, и лёт солнечной системы к Геркулесу — это только космическая перистальтика кишек. Открывается красота полена — и трупное безобразие луны; открывается ничтожнейшее, грандиознейшее величие человека; открывается — относительность всего. И разве не естественно, что в философии неореализма одновременно — влюбленность в жизнь и взрывание жизни страшнейшим из динамитов: улыбкой?

В наши дни единственная фантастика — это вчерашняя жизнь на прочных китах. Сегодня — Апокалипсис можно издавать в виде ежедневной газеты; завтра — мы совершенно спокойно купим место в спальном вагоне на Марс. Эйнштейном сорваны с якорей самое пространство и время. И искусство, выросшее из этой, сегодняшней реальности — разве может не быть фантастическим, похожим на сон?

Но всё-таки есть еще дома, сапоги, папиросы; и рядом с конторой, где продаются билеты на Марс — магазин, где продаются колбасы. Отсюда в сегодняшнем искусстве — синтез фантастики с бытом. Каждую деталь — можно ощупать: всё имеет меру и вес, запах; из всего — сок, как из спелой вишни. И всё же из камней, сапог, папирос и колбас — фантазм, сон

Это — тот самый сплав, тайну которого так хорошо знали Иероним Босх и "адский" Питер Брейгель. Эту — тайну знают и некоторые из молодых, в том числе — Анненков. Фантастический его гармонист верхом на звездах, и свинья, везущая гроб, и рай с сапогами и балалайкой — это, конечно, реальность, но-

вая, сегодняшняя реальность, не realia — да, но — realiora. И не случайно, а закономерно то, что в театральных своих работах Анненков связывает себя с постановкою "Носа" Гоголя, "Скверного анекдота" Достоевского, "Лулу" Ведекинда.

* * *

После произведенного Эйнштейном геометрически-философского землетрясения — окончательно погибли прежнее пространство и время. Но еще до Эйнштейна землетрясение это было записано сейсмографом нового искусства, еще до Эйнштейна покачнулась аксонометрия перспективы, треснули оси X-ов, Y-ов и Z-ов — и размножились лучами. В одну секунду — не одна, а сотни секунд: и на Анненковском портрете Горького — рядом с лицом повисли: секундная, колючая от штыков улица, секундный купол, секундный дремлющий Будда; на картине одновременно: Адам, сапог, поезд. И в сюжетах словесных картин — рядом, в одной плоскости: мамонты — и домовые комитеты сегодняшнего Петербурга; Лот — и профессор Летаев. Произошло смещение планов в пространстве и времени.

Смещение планов для изображения сегодняшней, фантастической реальности — такой же логически — необходимый метод, как в классической начертательной геометрии — проектирование на плоскости X-ов, Y-ов и Z-ов. Дверь к этому методу — ценою своих лбов — пробили футуристы. Но они пользовались им, как первокурсник, поставивший в божницу себе дифференциал и не знающий, что дифференциал без интеграла — это котел без манометра. И оттого у них мир — котел — лопнул на тысячу бессвязных кусков, слова разложились в заумные звуки.

Синтетизм пользуется интегральным смещением планов. Здесь вставленные в одну пространственно-временную раму куски мира — никогда не случайны; они скованы синтезом, и ближе или дальше — но лучи от этих кусков непременно сходятся в одной точке, из кусков — всегда целое.

Анненковские Петруха и Катька — из "Двенадцати" Блока. Катька: бутылка и опрокинутый стакан; мещанские с цветочками часы; черное окно с дырою от пули и паутиной; незабудочки. Петруха: голая осенняя ветка; каркающее воронье; провода, разбойничий нож и церковный купол. Как будто бы хаос как будто бы противоречивых вещей, случайно выброшенных на одну плоскость. Но оглянитесь еще раз на "Двенадцать" — и вы увидите: там — фокус, где собраны все эти рассыпанные

лучи, там — крепко связаны бутылка и сентименталь-незабудочки, разбойничий нож и церковный купол.

Это — в последних вещах Анненкова. В более ранних его работах — этого интегрирования кусков часто сделать нельзя, там — только самодовлеющие, обожествленные дифференциалы, и мир рассыпан на куски только из озорного детского желания буйствовать.

Там же — иногда и еще одна излюбленная ошибка футуристов: безнадежная попытка на холсте запечатлеть последовательность нескольких секунд, т. е. в живопись, искусство трехмерное — ввести четвертое измерение, длительность, время (что дано только слову и музыке). Отсюда — эти "следы" якобы движущейся руки в портрете Ел. Анненковой (по синтетической экономии линий — рисунке превосходном); "следы" якобы падающего котелка у "Буржуя" (иллюстрация к "Двенадцати"). Но всё это для Анненкова — явно, уже пройденная ступень. Последние его работы ясно говорят, что он уже увидел: сила живописи — не в том, чтобы обратить в кристалл пять секунд, но — одну; и сила живописи сегодняшней автомобильно-летящей эпохи в том, чтобы обратить в кристалл не одну, но сотую секунды.

* * *

Все наши часы — конечно, только игрушки: верных часов — ни у кого нет. Час, год сегодня — совсем другая мера, чем вчера, и мы не чувствуем этого только потому, что плывя по времени — не видим берегов. Но искусство — зорче нас, и в искусстве каждой эпохи — отражена скорость эпохи, скорость вчера и сегодня.

Вчера — и сегодня — дормез и автомобиль.

Вчера вы ехали по степной дороге в покойном дормезе. Навстречу — медленная странница: сельская колокольня. Вы неспешно открыли в дормезе окно; прищурились от сверкающего на солнце шпица, от белизны стен; отдохнули глазом на синеве прорезей в небе; запомнили зеленую крышу, спущенные, как у восточного халата, кружевные рукава плакучей березы, одинокую женщину — прислонилась к березе.

И сегодня — на авто — мимо той же колокольни. Миг, выросла — сверкнула — исчезла. И осталось только: повисшая в воздухе молния с крестом на конце; ниже три резких, черных — один над другим — выреза в небе и женщина-береза, женщина с плакучими ветвями. Ни одной второстепенной детали, ни

одной лишней черты, ни одного слова какое можно зачеркнуть; только — суть, экстракт, синтез, открывающийся глазу в сотую секунды, когда собраны в фокус, спрессованы, заострены все чувства.

Анненков не рисовал этой мелькнувшей колокольни: этот рисунок — мой, словами. Но я знаю, если бы он рисовал это — он нарисовал бы именно так. Потому что в нем есть ощущение необычайной стремительности, динамичности нашей эпохи, в нем чувство времени — развито до сотых секунды, в нем — свойственное синтетизму уменье давать только синтетическую суть вещей.

Человека вчерашнего, дормезного — это, может быть, не удовлетворит. Но человека сегодняшнего, автомобильного — молния с крестом и три выреза в небе уведут гораздо дальше и глубже, чем прекрасно, детально — словами или кистью — написанная колокольня. Сегодняшний читатель и зритель сумеет договорить картину, дорисовать слова — и им самим договоренное будет врезано в него неизмеримо ярче, прочнее врастет в него органически. Так синтетизм открывает путь к совместному творчеству художника — и читателя или зрителя; в этом — его сила. И именно на этом принципе построена большая часть портретов Анненкова, особенно штриховых — последние его работы.

* * *

Портрет Горького. Сумрачное, скомканное лицо — молчит. Но говорят три еще вчера прорезавшиеся морщины над бровью, орет красный ромб с "Р.С.Ф.С.Р.". А сзади, странное сочетание: стальная сеть фантастического огромного города — и семизвездные купола Руси, проваливающейся в землю — или, может быть, подымающейся из земли. Две души.

Портрет Ахматовой — или, точнее: портрет бровей Ахматовой. От них — как от облака — легкие, тяжелые тени по лицу, и в них — столько утрат. Они — как ключ к музыкальной пьесе: поставлен этот ключ — и слышишь, чтó говорят глаза, траур волос, черные четки на гребнях.

Портрет Ремизова. Голова из плечей — осторожно, как из какой-то норы. Весь закутан, обмотан, кофта Серафимы Павловны — с заплаткой на воротнике. В комнате холодно — или, может быть, тепло только около печки. И у печки отогрелась зимняя муха, села на лоб. А у человека — нет даже силы взмахнуть рукой, чтобы прогнать муху.

Сологуб — посеребрённый, тронутый морозом, зимний. Пяст — лицо, заросшее щетиной, заржавевшее; стиснутые брови и губы; каталептически остановившийся глаз. Чуковский — с отчаянным от усталости, лекций и заседаний, взглядом. Щеголев — лицо стало просторное, мешковатое — как костюм из магазина готового платья, но еще улыбается одним глазом, и попрежнему — мамонтоногий, попрежнему — в книгах. Лаконический портрет Анненкова: папироса, свернутая из казенных "Известий" и один острый, пристальный взгляд, и эта пристальность — именно оттого, что не нарисован другой глаз. Иные лица этот пристальный взгляд анатомировал иронически, но ирония — еле заметна, и чтобы отыскать ее, оригиналу хочется заглянуть на ту, зеркальную сторону, где ищут настоящего кошки и дети.

Некоторые из этих портретов — таков портрет Горького — задуманы синтетически-остро, но в выполнении оказались не концентрированными, многословными; на других — еще очень заметно футуристическое детство Анненкова. Но всё это — ранние его портретные опыты, и от соседства с ними — только выигрывают последние его работы.

Такие его портреты, как Ахматовой, Альтмана — это японские четырехстрочные танки, это — образцы уменья дать синтетический образ. В них — минимум линий, только десятки линий — их все можно пересчитать. Но в десятки вложено столько же творческого напряжения, сколько вчерашнее искусство вкладывало в сотни. И оттого каждая из линий несет в себе заряд в десять раз больший. Эти портреты — экстракты из лиц, из людей, и каждый из них — биография человека эпохи.

Последняя страница в этой биографии — Блок в гробу. И иначе, как последним, нельзя было поставить этот беспощадный лист: потому что это — не портрет мертвого Блока, а портрет смерти вообще — его, ее, вашей смерти, и после этого, пахнущего тленом лица, нельзя уже смотреть ни на одно живое лицо.

Евгений Замятин.

1922 г.



Всеволод Мейерхольд

Мейерхольд любил говорить: «Связь между искусством и реальностью — та же, что между вином и виноградом».

Я был еще ребенком дошкольного возраста, когда, во время короткого пребывания в Москве, мой отец повел меня в Художественный Театр: шла "Чайка" Антона Чехова.

Любопытное наблюдение: заграницей, и — в частности — во Франции, я почти никогда, за редкими исключениями, не видел детей в театрах на обычных вечерних спектаклях. Для детей устраиваются *специальные* спектакли в дневные часы внешкольных дней. Пьесы тоже бывают особые: детский театр, или — театр для детей. Зрительные залы заполняются шумливым скопищем детей и подростков, приходящих в театр в сопровождении своих матерей, гувернанток или старших сестер. Мужчины в зале в таких случаях почти совершенно отсутствуют. В России, в дореволюционное время, дети приходили в большом количестве в театр (драма, опера, балет) в любые дни, с родителями, с дядями, с тетями. *Детские* театры (не считая, конечно, древних "Петрушек") появились в России только после революции. Один из самых совершенных в художественном отношении детских театров был основан в первые годы революции Генриэттой Паскар, талантливейшей и изобретательнейшей пантомимной актрисой и постановщицей. Аудитория этого московского театра состояла главным образом из школьников младших классов и воспитанников детских домов, приводимых в театр их учителями и воспитателями. Я никогда не забуду, как во время одного спектакля, в самый разгар действия, вдруг раздался в зрительном зале детский возглас:

— Товарищ руководитель! Моя соседка сильно навоняла!

В сборнике "Советская культура, итоги и перспективы", вышедшем в Москве, в 1924-м году, в издательстве "Известий ЦИК СССР и ВЦИК", говорится об этом театре:

"К группе Академических театров принадлежит также Государственный Детский театр (учрежд. Г. Паскар). Детские театры, предназначенные исключительно для детей школьного и до-

школьного возраста, — явление совершенно новое... В советской Москве их возникло два. Это доказывает всю современность их появления, всю необходимость их дальнейшего роста, но, вместе с тем, именно потому, что это дело новое, оно ставит перед своими руководителями чрезвычайно трудные и ответственные задачи. Государственный Детский театр не осуществил их. Первые годы его существования отмечены колебаниями в выборе репертуара. Еще не решена существенная проблема: какое содержание должно быть вложено в спектакль для детей? Должно ли оно отойти от современности и остаться в пределах сказки или исторической пьесы, или, наоборот, оно должно быть насыщено содержанием, выхваченным из гущи действительности? Сказка Киплинга 'Маугли', инсценировка Гофмана ('Щелкунчик'), Андерсена ('Соловей') и даже библейского предания об 'Иосифе Прекрасном', шедшие в первые сезоны, как оказалось, не могли удовлетворить запросов детской аудитории. И в этом году, наряду с инсценировкой знаменитого романа для юношества М. Твена 'Том Сойер' (инсц. Вл. Лидина), мы видели пьесу С. Ауслендера 'Колька Ступин', целиком относящуюся к современности и, при всех недостатках своего сценария, удовлетворяющую школьную публику, находящую в ней отклик на современность, в атмосфере которой живет ребенок".

Пьесу Ауслендера "Колька Ступин" я не читал и не видел. В детском театре Генриетты Паскар я видел только "Маугли" Киплинга: очаровательный спектакль, украшенный, кроме того, приведенным выше восклицанием. Генриетта Паскар, приятельница Всеволода Мейерхольда, Александра Таирова (а также — и моя), покинула Советский Союз в 1925 году и поселилась заграницей.

Ее заместительницей, или, вернее, продолжательницей, стала в детском театре Наталья Сац, дочь композитора Ильи Сац, автора незабываемого (по крайней мере — для меня) музыкального сопровождения пьесы Леонида Андреева "Жизнь Человека", поставленной сначала Мейерхольдом в театре Веры Комиссаржевской, в 1907 году, и позже — К. Станиславским в Художественном Театре (1909-1910).

* * *

Одним из самых первых спектаклей, виденных мною в раннем детстве, были (за исключением цирка): опера П. Чайковского

"Пиковая Дама", шедшая в Мариинском театре, и "Чайка" А. Чехова — в Художественном. Были, кажется и другие, но я о них забыл. "Пиковая Дама", которую я, наверное, тогда еще не читал, произвела на меня устрашающее впечатление. Когда появилось привидение графини, я сразу же закрыл глаза, отвернулся от сцены, и потом, в течение нескольких ночей боялся его возвращения. Вскоре, однако, осознав мою детскую трусость, я попросил моих родителей еще раз повести меня в Мариинский театр на "Пиковую Даму". Они согласились. Привидение графини больше меня не испугало: оно меня захватило, и этот спектакль сохранился в моей памяти во всех подробностях.

Чеховская "Чайка" тронула меня менее сильно, но запомнилась тоже хорошо. В особенности — актер, исполнявший роль Треплева. Имя актера — Всеволод Эмильевич Мейерхольд, еще не бывший в те давние годы постановщиком. Запомнились не только его игра, но и его лицо.

По странной случайности, эти первые увиденные мною в детстве спектакли вошли в мою биографию. В 1931-м году, в Париже, Никита Балиев, основатель театра "Летучая Мышь", обратился ко мне с предложением сделать декорации и костюмы (11 картин!) к драматической инсценировке "Пиковой Дамы", на французском языке, в постановке Федора Комиссаржевского. Я согласился. Спектакль был впервые показан в Париже, в театре Маделен, а позже — в других странах (театр Балиева был действительно "*Летучей* Мышью"). Инсценировка, сделанная Фернандом Нозьером по тексту Проспера Мериме, переведшего в свое время "Пиковую Даму" на французский язык, не страдала поэтому недостатками, свойственными текстам "профессиональных" переводчиков, и пьеса имела крупный успех, в особенности — в Лондоне. Никите Балиеву принадлежит заслуга первого осуществления на сцене пушкинской новеллы, переделанной в драму, оставшуюся гораздо более верной Пушкину, чем либретто оперы. Небольшое музыкальное сопровождение было написано А. Архангельским, неизменным сотрудником Балиева.

Четыре года спустя мне пришлось участвовать в кинематографической постановке "Пиковой Дамы", тоже — на французском языке, в качестве "создателя костюмов" ("créateur de costumes", французский официальный профессиональный термин, изобретенный мною в середине сороковых годов, когда я был председателем костюмной секции Синдиката Техников Французской Кинематографии). Костюмы были уже начаты Мстиславом

Добужинским, который вскоре должен был уехать в Вену, где его ждали в оперном театре. Добужинский и постановщик фильма, русский режиссер Федор Оцеп попросили меня продолжать эту работу. В 1942-м году я сделал постановку, декорации и костюмы для оперы Чайковского "Пиковая Дама", в Париже, в Большом Зале Плейель, по предложению Русской Оперы князя А. Церетелли и Русской Консерватории, возглавлявшейся тогда Ниной Алексинской. Наконец, в 1960-м году, я сделал декорации и костюмы к балету "Пиковая Дама" (музыка оперы Чайковского), поставленному Сергеем Лифарем. Генеральная репетиция прошла в опере Монте-Карло, а премьера — в Лозанне (Théâtre de Beaulieu)... Драма, опера, фильм, балет.

Что-же касается "Чайки", то в 1958 году мне пришлось сделать костюмы для немецкой постановки "Чайки" в гамбургском национальном театре (Deutsches Schauspielhaus). Режиссером был Рудольф Штейнбек. Роль Треплева исполнял очень известный немецкий актер Хейнц Рейнке, лицо которого является почти точной копией лица Мейерхольда. Это странное совпадение повторилось еще раз. В 1962 году, в Париже, в Театре Наций (сохранившем также свое прежнее имя: театр Сарры Бернар), я видел "Чайку" в исполнении финской труппы, приехавшей из Гельсингфорса. В роли Треплева был Тармо Манни, тоже — портрет молодого Мейерхольда; даже курчавость волос — та же самая. Фатальность.

* * *

В качестве актера Мейерхольд исполнял еще следующие роли: Тирезий (в "Антигоне" Софокла); Василий Шуйский (в "Царе Федоре Ивановиче" А. Толстого); Иван Грозный (в "Смерти Ивана Грозного" А. Толстого); маркиз Форлимпополи (в "Хозяйке гостиницы" К. Гольдони); Пьеро (в "Балаганчике" А. Блока); Принц Аррагонский (в "Венецианском купце" В. Шекспира)...

Игра Мейерхольда была очень высокого класса, и он всегда невольно возвышался над своими партнерами. Говоря о "Венецианском купце", поставленном Дарским в Александринском Театре, в 1909-м году, С. Ауслендер писал:

"Мейерхольд в крошечной эпизодической роли принца Аррагонского внес элемент гротеска, умного и смелого шаржа и, выделившись из всех исполнителей, дал тон, в котором должна была бы быть разыграна вся пьеса".

Одновременно с актерской деятельностью, Мейерхольд, в годы своей молодости, занимал в Художественном Театре пост помощника режиссера, в пьесах от Шекспира до Гауптмана.

В 1902-м году Мейерхольд расстался с Художественным Театром и, организовав небольшую труппу — "Товарищество Новой Драмы", уехал с ней в провинцию: Херсон, Тифлис, Новочеркасск, Ростов, Вильна... Материальные трудности заставили Мейерхольда обратиться к довольно эклектическому репертуару, в который, наряду с драмами Ибсена и Шницлера, вошли так же пьесы Дымова, Трахтенберга, Потапенки... Но это гастрольное предприятие, несмотря на все новаторские усилия Мейерхольда, продержалось недолго, и он вернулся в Москву, где снова встретился со Станиславским.

Станиславский в то время был полон сомнений и чувствовал себя в творческом тупике. Художественный Театр переживал непрерывные успехи и был осаждаем публикой. Но Станиславского это уже не удовлетворяло. Он сознавал, что материальность тела принуждает актера к грубой реальности игры и спрашивал себя, должен ли актер раз и навсегда превратиться в фотографа?

Эти годы деятельности Мейерхольда, из-за молодости моих лет (первые классы гимназии) протекали для меня за занавесом, и я предпочитаю поэтому привести здесь свидетельство К. Станиславского:

"В этот период моих сомнений и исканий, — писал он в книге "Моя жизнь в искусстве", — я встретился со Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом, бывшим артистом Художественного Театра. На четвертый год существования нашего дела он ушел от нас в провинцию, собрал там труппу и искал с ней нового, более современного искусства. Между нами была та разница, что я лишь стремился к новому, но еще не знал путей и средств его осуществления, тогда как Мейерхольд, казалось, уже нашел новые пути и приемы, но не мог их осуществить в полной мере, отчасти в силу материальных обстоятельств, отчасти же ввиду слабого состава актеров труппы. Таким образом, я нашел того, кто был мне нужен тогда, в период исканий. Я решил помогать Мейерхольду в его новых работах, которые, как мне казалось, во многом совпадали с моими мечтаниями.

"Однако, в какой форме и где осуществить наши начинания? Они требовали предварительной лабораторной работы. Ей не

место в театре с ежедневными спектаклями, сложными обязательствами и строго рассчитанным бюджетом. Нужно какое-то особое учреждение, которое Всеволод Эмильевич удачно назвал 'театральной студией'. Это не готовый театр и не школа для начинающих, а лаборатория для опытов более или менее готовых артистов.

"Закипела работа по созданию студии... Я увлекся и снял освободившееся театральное здание, сдававшееся по сравнительно дешевой цене (бывший театр Немчинова, на Поварской ул., ныне — Улице Воровского). Этим сразу удесятерились расходы дела. Увлеченные студией молодые художники, с талантливыми Сапуновым и Судейкиным во главе, заведывавшими художественной частью, предложили свои услуги по отделке фойе. В этой работе их молодая необузданная фантазия разгорелась. Дело дошло до того, что они выкрасили зеленой краской паркетный пол, от чего он покоробился, и его пришлось переделывать заново.

"Музыкальная часть была в руках талантливого, увлекающегося И. А. Саца и некоторых других молодых композиторов. Их не удовлетворяли обычные звуки оркестровых инструментов, которые не исчерпывают всех возможных в музыке звуков...

"Вместо того, чтобы сдерживать затеи молодой компании, я сам увлекся и, на собственную голову, поджигал других. Уж очень мне казались интересными новые идеи!...

"Мы набрали молодых актеров и учеников из театров и школ Москвы и Петербурга: Певцов, Костромской, В. Подгорный, В. Максимов, Мунт...

"Credo новой студии, в коротких словах, сводилось к тому, что реализм, быт отжили свой век. Настало время для ирреального на сцене. Нужно изображать не самую жизнь, как она в действительности, но так, как мы ее смутно ощущаем в грезах, в видениях, в моменты возвышенных подъемов. Вот это душевное состояние и надо передать сценически, подобно тому, как это делают живописцы новой формации на полотнах, музыканты нового поколения — в музыке, а новые поэты — в стихах. Произведения этих живописцев, музыкантов, поэтов не имеют ясных очертаний, определенных, законченных мелодий, точно выраженных мыслей. Сила нового искусства в комбинации, в сочетании красок, линий, музыкальных нот, в созвучии слов. Они создают общее настроение, бессознательно заражающее зрителя.

Они дают намеки, которые заставляют самого смотрящего творить собственным его воображением.

"Мейерхольд умно и красиво говорил о своих мечтах, мыслях и находил для них меткие слова... Я понял, что в основе мы не расходились с ним и искали того, что было уже найдено другими искусствами, но пока неприменимо в нашем.

"А ну как эти открытия — результат простого увлечения, самообмана? — мелькали у меня сомнения... Легко сказать — перенести на сцену то, что мы видим в живописи, музыке и других искусствах, значительно опередивших нас... Полотна художника принимают на себя все линии и формы, которые мерещатся причудливой фантазии. Но куда девать наше материальное тело...?

"Я не знал, как воплотить на сцене тончайшие передаваемые словами тени чувств... А впрочем, кто знает! Может быть, новая, молодая культура создаст новых артистов, способных преодолеть все трудности, связанные с материальностью нашего тела, ради усиления *духовного* творчества?...

"Пришла осень... В репетиционном зале был показан студией результат летних работ, но не всех пьес целиком, а отдельных сценок, наиболее характеризующих задачи новатора. Было много интересного, нового, неожиданного. Была большая находчивость и талантливая выдумка режиссера...

"Наконец была назначена генеральная репетиция 'Смерти Тентажиля' Метерлинка, 'Шлюка и Яу' Гауптмана и одноактных пьес разных авторов. Все стало ясным... Талантливый режиссер пытался закрыть собою (молодых, неопытных) артистов, которые в его руках являлись простой глиной для лепки красивых групп, мизансцен, с помощью которых он осуществлял свои интересные идеи. Но при отсутствии артистической техники у актера он смог только демонстрировать свои идеи, принципы, искания, осуществлять их было нечем, не с кем, и потому интересные замыслы студии превратились в отвлеченную теорию и научную формулу... При таких условиях можно было бы создать студию режиссера и его постановочной работы...

"К тому времени — осенью 1905 года — разразилась революция. Москвичам стало не до театра... Пришлось закрыть студию в спешном порядке".

Много лет спустя, во время одной из наших бесед, Мейерхольд сказал мне, что если работа его театральной студии не

принесла практической пользы Художественному Театру, то для самого Мейерхольда она сыграла, в качестве сценических опытов, огромную роль, за что он навсегда остался благодарен Станиславскому. Несмотря на разницу во взглядах, личные связи Мейерхольда со Станиславским никогда с тех пор не прерывались.

* * *

Говоря о Станиславском, я не могу не упомянуть о моих личных встречах и разговорах с этим замечательным человеком.

В 1922-м году я получил из Москвы письмо от А. Эфроса, художественного и театрального критика и историка, бывшего тогда членом дирекции Художественного Театра. Эфрос сообщал мне, что К. С. Станиславский предлагает мне сделать декорации и костюмы к пьесе Л. Толстого "Плоды просвещения". Ставить пьесу должен был Станиславский. Мое понимание театра решительно расходилось со взглядами Станиславского, но я никогда не отрицал его громадного таланта и того влияния, которое он оказал на возрождение театра его эпохи и в мировом масштабе. Сотрудничество со Станиславским меня поэтому чрезвычайно заинтересовало и, приняв предложение, я выехал в Москву.

Работа была долгая и кропотливая. Каждая, даже самая незаметная мелочь постановки становилась темой наших разговоров: как следует постелить скатерть на столе, как нужно расстегивать сюртук, и т. п. Разговаривая, Станиславский не только давал те или иные советы, но и сам ждал все время новых идей и, порой, охотно принимал их, даже если они противоречили его теориям. Он любил сотрудничество, в буквальном смысле этого слова, а не директивы, распоряжения. Когда мы дошли в наших этюдах до сцены спиритического сеанса, в третьем действии, я предложил воспользоваться крутящейся сценой (в тот период времени, в Советском Союзе, крутящаяся сцена была оборудована только в Художественном Театре). Пьеса Толстого, конечно, весьма реалистична, но сцена спиритизма вызывала ощущение некоторого скольжения сознания, некоторого головокружения. Если в момент, когда Леонид Федорович Звездинцев потушит свечи, и, в наступившей полутьме, то-есть — в условной сценической темноте, Таня вылезет из-под дивана и возьмет в руки подвешенную нитку, — если в этот момент вся обстановка

сцены вместе с персонажами неожиданно закружится, сначала едва заметно, потом быстрее, чтобы вновь замедлиться и, наконец, застыть в прежнем положении, когда Семен закашляет, когда Таня снова спрячется под диваном, а Леонид Федорович опять зажжет свечи, — мне казалось, что подобный прием подчеркнет этот психологический момент сценического действия. Станиславский с удивлением смотрел на меня и сказал, что крутящаяся сцена построена в его театре исключительно по техническим соображениям, для облегчения перемен декораций во время антрактов, за опущенным занавесом, и отнюдь не для демонстраций “эффектов” и всевозможного сценического “трюкачества”. Я был огорчен: все остроумие и все новое (как мне казалось) этого акта пьесы исчезло для меня. Но три или четыре дня спустя, Станиславский, придя в час завтрака в столовую театра, присел к моему столику и почти прошептал мне на ухо:

— Я обдумал, я согласен, рискнем. Валяйте!

В одну из ближайших репетиций сцена начала крутиться.

— Здорово! Ладно! Идет! — закричал Станиславский, рассмеявшись полным голосом, и добавил по-французски: — ça va!

Однако, когда репетиции были уже в разгаре, в дирекцию театра явился неожиданно представитель народного комиссариата просвещения и заявил, что эта пьеса Льва Толстого не совпадает с “генеральной линией политического момента” и что, поэтому, представление “Плодов просвещения” должно быть снято с репертуара. Наша работа прекратилась. Это было ярким доказательством “творческой свободы” и “отсутствия цензуры” в Советском Союзе.

— Мы переживаем “исторические” годы, что всегда связано с неожиданностями, — улыбался Станиславский с горькой иронией.

Стояла ледяная зима, а у меня было только легкое междусезонное пальто. Сверх полностью уплаченного гонорара, Станиславский подарил мне кожаную тужурку на толстой подкладке из белого барашкового меха, взятую из гардероба Художественного Театра. Мое расставание со Станиславским было очень сердечным. И — для меня — грустным.

* * *

После чеховской “Чайки” я увидел Мейерхольда впервые, как постановщика (блоковский “Балаганчик”, музыка поэта М. Куз-

мина, декорации Н. Сапунова) и в последний раз, как актера (роль Пьерро), в день первого представления этой пьесы, 30-го декабря 1906-го года, в Петербурге, в театре Веры Федоровны Комиссаржевской, на Офицерской улице. После закрытия занавеса, в зрительном зале произошло подлинное столпотворение: яростный свист, грохот аплодисментов, крики возмущения, крики восторга. Такой бурный прием пьесы чрезвычайно обрадовал Блока, и, на другой день, он писал в письме к Мейерхольду (которому "Балаганчик" был посвящен):

"Общий тон постановки настолько понравился мне, что для меня открылись новые перспективы на 'Балаганчик': мне кажется, что это не одна лирика, но есть уже и в нем остов пьесы... Поверьте, что мне нужно быть около Вашего театра, *нужно,* чтобы 'Балаганчик' шел у Вас: для меня в этом очистительный момент, выход из лирической уединенности".

Почти год спустя, в "Предисловии к сборнику 'Лирические Драмы'" (август 1907, село Шахматово), Блок, критикуя свою пьесу, писал:

"Идеальной постановкой маленькой феерии 'Балаганчика' я обязан В. Э. Мейерхольду, его труппе, М. А. Кузмину и Н. Н. Сапунову".

В этом же спектакле, в тот же вечер, рядом с Мейерхольдом выступал в роли "Голубой Маски" начинающий актер... Александр Таиров. Блок, Мейерхольд, Комиссаржевская, Таиров, Кузмин, Сапунов — одновременно, на одной и той же сцене! Значение этого вечера я неожиданно ощутил только лет двадцать спустя, и с тех пор он стал для меня символом целой эпохи.

* * *

В роли Пьеро Мейерхольду пришлось еще один раз выступать перед публикой, о чем, насколько мне известно, никто и нигде не упоминает. Но это не был Пьерро из блоковского "Балаганчика".

В 1909-м году, основатель, издатель и редактор знаменитого журнала "Сатирикон", М. Г. Корнфельд, организовал бал "сатириконцев", на котором был представлен балет на музыку Р. Шумана "Карнавал". Постановщиком был балетмейстер М. Фокин. Он же исполнял роль Арлекина. Коломбину танцевала Т. Карсавина. В другой женской роли была Бр. Нижинская.

Роль Пьеро, по замыслу Корнфельда и Фокина, должна была остаться драматической, пантомимной, а не балетной, и они решили обратиться к Мейерхольду. Мейерхольд, верный читатель "Сатирикона", с удовольствием принял предложение. Вряд-ли кто-нибудь из историков русского театра знает об этом однодневном спектакле, имевшем место в Петербурге, в "Зале Павловой". Декорации и костюмы были выполнены по макетам Льва Бакста. У рояля был молодой пианист Пышнов, дальнейшая судьба которого мне неизвестна. Незаметно промелькнувший вечер объединил в одной картине, в 1909 году, Фокина, Карсавину, Нижинскую, Мейерхольда и Бакста.

* * *

Блоковский "Балаганчик" был поставлен Мейерхольдом также в Берлине, в немецком переводе, в двадцатых годах. Затем, 9-го апреля 1955 года, эта очаровательная в своей символической наивности пьеса была снова показана в Германии, в Гамбурге, на своеобразной сцене "Отстранившегося Театра" ("Abgerücktes Theater") бывшим учеником Мейерхольда, поэтом Константином Ландау. Этот театрик в пятьдесят мест, приютившийся в противобомбном бункере, наискосок от официального гамбургского "Deutsches Schauspielhaus" (о котором я уже здесь упоминал), располагал довольно пестрым ансамблем, набранным, из-за отсутствия средств, из "безработных" (и частично — не очень талантливых) актеров. Но, благодаря "одержимости" постановщика, а также — декораторов (Рольф Мейн и Марион Киндлер) и автора сопроводительной музыки (Эрнст Кёльц), спектакль отличался оригинальностью, глубоко озадачившей чопорных гамбургских зрителей. Рядом с газетными отзывами, начинавшимися или кончавшимися вопросом "в чем тут дело?" — можно было прочесть в крупнейшей немецкой газете "Die Welt", за подписью известного театрального критика Кристиана Фербера, следующий отзыв:

"Это — поистине отважная затея: представить *Балаганчик,* лирическую фантасмагорию великого русского поэта Александра Блока, более чем через 30 лет после его смерти. Постановка не всегда удобопонятна, но, тем не менее, неизменно волнует. Коломбина является Пьеро в виде смертоносицы, мистики бормочут заклинания, тогда как влюбленная маскарадная ерунда

превращается незаметно в ерунду повседневности. Постановщик (он-же — основатель и руководитель театрика) красочно воплотил пьесу в традиции русской школы, избежав при этом дешевых эффектов и мастерски овладев характерами и голосами".

* * *

Следующей, увиденной мною, после блоковского "Балаганчика", постановкой Мейерхольда явилась незабываемая "Сестра Беатриса"[1] Мориса Метерлинка с В. Комиссаржевской в заглавной роли. Пьеса была показана в декорациях С. Судейкина, созданных по первоначальным карандашным наброскам самого Мейерхольда, и с музыкой А. Глазунова. Здесь режиссерский талант Мейерхольда раскрылся для меня во всем объеме. Ритмическая, музыкально-красочная, как-бы — фресковая, статичность постановки "Сестры Беатрисы" покорила меня раз и навсегда. Все дальнейшие постановки Мейерхольда, до гоголевского "Ревизора", увиденного мною уже в Париже, в 1930-м году, никогда и ни в какой мере не разочаровывали меня. Мейерхольд, не останавливаясь, упорно шел по пути постоянной, самой продуманной эволюции и — даже — революции театральных форм. Я вполне согласен с Е. Б. Вахтанговым, который писал о Мейерхольде:

"Гениальный режиссер — самый большой из доселе бывших и существующих. Каждая его постановка — это новый театр. Каждая его постановка могла бы дать целое направление... Мейерхольд дал корни театрам будущего. Будущее и воздаст ему. Мейерхольд выше Рейнгарта, выше Фукса, выше Крэга и Аппиа... Все театры ближайшего будущего будут построены и основаны так, как давно предчувствовал Мейерхольд".

Вспоминая о постановке "Сестры Беатрисы", А. Таиров рассказывает, как Мейерхольд, на первых же репетициях, приносил на сцену репродукции с картин Мемлинга, Боттичелли и других живописцев, и как, в связи с тем или иным моментом исполняемой роли, актеры заимствовали из этих произведений жесты и движения, часто сливаясь в групповые образы и превращая таким образом переживаемые чувства в их внешние отображения, то-есть — в их *зрелищную форму.*

Как бы в уточнение к словам Таирова, Мейерхольд писал:

---

[1] Премьера состоялась 22-го ноября 1906-го года.

"'Сестра Беатриса' была поставлена в манере, в которой написаны картины прерафаэлитов и художников раннего Возрождения. Но было бы ошибкой думать, что постановка имела в виду повторить колорит и положения кого-нибудь из художников этой эпохи. В рецензиях, после постановки, авторы их искали в ней отражение самых разнообразных художников; упоминали и Мемлинга, и Джотто, и Боттичелли и многих других. В 'Беатрисе' был заимствован только способ выражения старых мастеров; в движениях, группах, аксессуарах и костюмах был лишь синтез линий и колоритов, встречающихся в примитивах".

В. Брюсов говорил, что сценические группы в мейерхольдовских постановках часто напоминали помпейские фрески, превращенные в ожившие картины. Исходя из этих впечатлений, В. Брюсов отмечал даже, что современный театр приближается к театру марионеток. Не писал-ли и Мейерхольд в те годы, что "декоративное панно, как симфоническая музыка, имеет специальную задачу, и если ему, как картине, необходимы фигуры, то лишь на нем написанные, или, если это театр, то картонные марионетки, а не воск, не дерево, не тело. Это оттого, что декоративное панно, имеющее два измерения, требует и фигур двух измерений".

Но, говоря о театре живого актера, Мейерхольд пояснял:

"Тело человеческое и те аксессуары, которые вокруг него — столы, стулья, кровати, шкапы — все трех измерений, поэтому в театре, где главную основу составляет актер, надо опираться на найденное в пластическом искусстве, а не в живописи. Для актера должна быть основой — пластическая статуарность".

И — дальше:

"Жесты, позы, взгляды, молчание определяют истину взаимоотношений людей (...). Позы, движения и жесты актеров обращены в самое средство выразительности и подчинены законам ритма".

В подтверждение сказанного, Мейерхольд, в одной из своих "заметок" ссылается на слова о театре, имеющие уже двухвековую давность:

"Henri Louis Lekain пишет господину de la Ferté:

Душа — вот первое актера, второе — интеллект, третье — искренность и теплота исполнения, четвертое — изысканный рисунок телесных движений...

Henri Louis Lekain — актер французской сцены второй половины 18-го века.

Gordon Craig и Georg Fuchs в начале 20-го века повторяют мечту Lekain'a об изысканном рисунке телесных движений на сцене.

Неужели двух веков не достаточно", — спрашивает Мейерхольд, — "чтобы считать созревшей истину о том, как важен рисунок, которому следует подчинять наше тело на сцене?"

В своих постановках Мейерхольд часто заменял текст пантомимным действием, которое оказывалось более выразительным, чем слова. Мейерхольд говорил даже, что для того, чтобы писатель стал драматургом, ему следует сначала написать несколько пантомим.

Пластическая проблема в театральном спектакле вытесняет реализм. Для убедительности этого положения, Мейерхольд приводит некоторые фразы никого другого, как А. Чехова, то-есть — общепризнанного "реалиста" драматургии:

"Сцена — искусство. У Крамского есть одна жанровая картина, на которой великолепно изображены лица. Что, если на одном из лиц вырезать нарисованный нос и вставить живой? Нос реальный, а картина-то испорчена".

И еще:

"Сцена требует известной условности. У нас нет четвертой стены. Кроме того, сцена — искусство, сцена отражает в себе квинтэссенцию жизни, не надо вводить на сцену ничего лишнего".

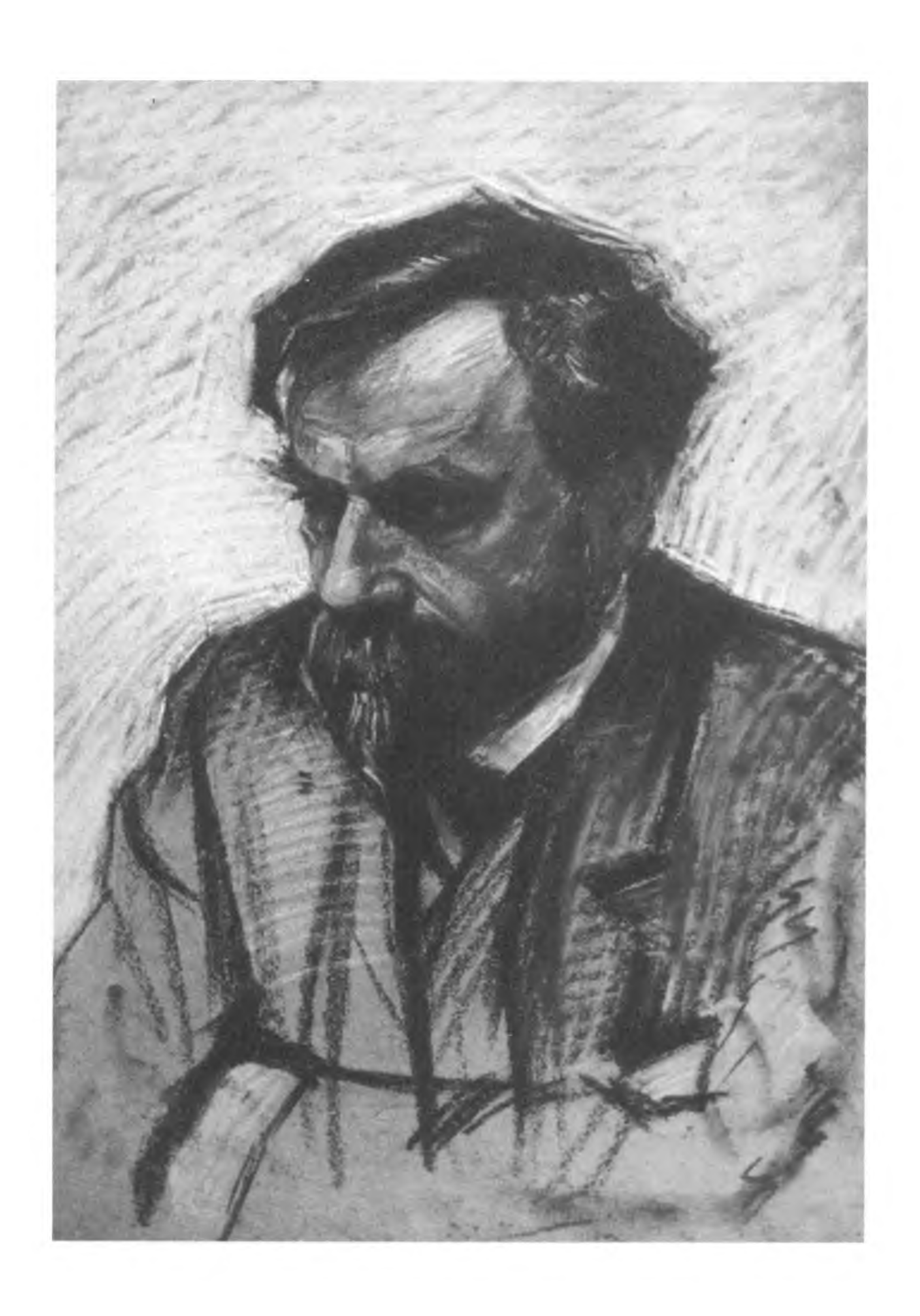
Как известно, Чехов часто восставал против слишком реальных подробностей, дававшихся в его пьесах Художественным Театром.[2]

Параллельно с пластикой, для Мейерхольда всегда жила на сцене музыка, музыкальность. Не только музыка в прямом смысле этого слова, но и музыка разговорной речи, голосовых сочетаний. Распределяя роли, Мейерхольд гораздо строже относился к тембру голоса актера, чем к его внешности. Авторские ремарки драматурга не интересовали Мейерхольда.

— Рожу можно перекрасить или, в крайнем случае, спрятать в маску, — говорил он мне, шутя, — а вот голос, поди-ка, попробуй!

Музыка была для Мейерхольда не только фонетическим иллю-

[2] Об отсутствии на сцене *четвертой* стены, то-есть — о трех стенах, говорил уже в «Чайке» Треплев. Позднее, на это чеховское замечание, Н. Н. Евреинов написал остроумную пьесу «Четвертая стена», поставленную в 1916-м году, в театре «Кривое зеркало», в моих декорациях и костюмах.



Павел Анненков

стративным добавлением, но — ритмической основой действия, движения, пластики. В одной из своих статей Мейерхольд приводит следующую цитату из "Незнакомки" А. Блока:

"Неужели тело, его лица, его гармонические движения, сами по себе, не поют также, как звуки?"

Дальше Мейерхольд говорит:

"Как Вагнер о душевных переживаниях дает говорить оркестру, так я даю о них говорить пластическим движением".

И заключает:

"Материал художественных произведений — образы, краски и звуки. Для искусства ценно только то произведение, где художник вложил свою душу. Содержание художественного произведения — душа художника. Проза, стихи, краски, глина, фабула — все это для художника средство выразить свою душу".

* * *

В период работы Мейерхольда в театре В. Комиссаржевской (1906-1908) я был уже в старших классах гимназии. Перегруженный уроками, я дважды сходил в этот театр потихоньку от родителей. В первый раз все прошло благополучно. Но во второй раз отец строго спросил меня, когда я вернулся домой:

— Где ты валандался до двенадцати часов ночи?

Я сознался, что был на мейерхольдовской постановке.

— Почему же ты мне раньше не сказал об этом? Я бы непременно пошел вместе с тобой, — ответил отец, засмеявшись.

Эта неожиданная для меня фраза оказалась решающей. С тех пор, вместе с отцом, я смотрел у Комиссаржевской "Гедду Габлер" и "Комедию любви" Ибсена; "Жизнь человека" Андреева; "Пробуждение весны" Ф. Ведекинда; "Победу смерти" Ф. Сологуба; "Вечную сказку" С. Пшибышевского; "Свадьбу Забеиды" Г. фон-Гофмансталя; "Чудо Святого Антония" М. Метерлинка...

— Я постоянно твержу тебе: читай! читай! читай! — сказал мне однажды отец, выходя из театра: — это значит тоже смотри! смотри! смотри! Слушай, слушай, слушай! Все это — одинаково важно в человеческой жизни и, особенно, в юности.

Отец ходил со мной не только в театр, но также — в музеи, на художественные выставки, на концерты. Первой, увиденной мной, картинной выставкой была выставка В. Васнецова с его "Тремя богатырями", устроенная в Академии Художеств. Одним

из первых концертов, запомнившихся навсегда, был концерт чудесного скрипача Яна Кубелика в зале Дворянского Собрания...

* * *

В противоположность реалистическому театру, Мейерхольд назвал театр Комиссаржевской "условным" театром, и этот термин оказался весьма удачным. Притягательная сила мейерхольдовских постановок была огромна. Театральный зал, переполненный преимущественно молодыми зрителями, никогда не оставался равнодушным. Выбор пьес; игра актеров, их движения и группировки; линии, формы, пятна декораций и костюмов, — все это, гармонически слитое в одно целое, вызывало ощущение ожившей, воплотившейся в видимые образы, поэзии.

Вот отрывок из рецензии, напечатанной по поводу постановки "Вечной сказки" Пшибышевского:

"Театр В. Ф. Комиссаржевской должен привлечь к себе всеобщее внимание. И я с радостью смотрел, как шумела и волновалась молодежь у рампы после третьего акта, как настойчиво она вызывала Комиссаржевскую и Мейерхольда. Это — победа. Старые критики и молодые с преждевременно одряхлевшими душами не угасят своими порицаниями того энтузиазма, который загорелся вокруг этого театра".

Роли художника в театральной постановке (театр есть зрелище) Мейерхольд придавал огромное значение. Достаточно прочесть следующие его строки (1913 г.):

"На отношение мое к методам инсценировок особенно значительное влияние имели приемы, примененные мною при постановке двух пьес: 'Дон Жуана' — Мольера и пантомимы А. Шницлера — 'Шарф Коломбины', в переделке Доктора Дапертутто.[3] Первый толчок к определению путей моего искусства дан был, однако, счастливой выдумкой планов к чудесному 'Балаганчику' А. Блока...

"Мне, начавшему режиссерские свои работы в 1902 году, только к концу десятилетия дано коснуться тех тайн Театра, которые скрыты в таких первичных его элементах, как просцениум и маска. И я понимаю теперь, почему два имени никогда не исчезнут из моей памяти: А. Я. Головин и покойный Н. Н. Сапунов, — это

---

[3] Псевдоним Мейерхольда, избранный им в период увлечения (1908-1917) итальянской Commedia dell'Arte.

те, с кем, с великой радостью, вместе шел я по пути исканий в 'Балаганчике', 'Дон-Жуане' и 'Шарфе Коломбины': это те, кому, как и мне, приоткрыты были потайные двери в страну Чудес".

* * *

Никогда, нигде, ни в одном театре в те годы я не видел ничего похожего на мейерхольдовские спектакли. Художественный театр, Александринский театр, Малый московский театр, Мариинский театр, Большой московский театр и все другие, которые мне приходилось посещать, всегда показывали одно и то-же: стремление приблизиться, в той или иной форме, даже — в опере, к реализму. Реализм являлся целью. Но у Мейерхольда реализм, элементы реализма, служили не более, чем исходными точками, комбинируя которые, он создавал, сплетал свои собственные видения, скользившие *над* реальностью или — *рядом* с нею. Мастерство Мейерхольда росло с каждой постановкой, постоянно обогащаясь новыми приемами и находками. Его поиски еще невиданных форм сценического выражения не замедлялись никогда и были неистощимы. Я думаю, с горечью, что теперь, в особенности — после пагубной волны "социалистического реализма", вряд-ли кто-нибудь сумеет восстановить какую-либо из мейерхольдовских постановок. Пожалуй, Игорь Ильинский, обладающий большой памятью и так хорошо писавший о Мейерхольде в книге своих воспоминаний смог бы, пожалуй, воскресить постановку "Леса" Островского... Но — где? И при каких обстоятельствах?

* * *

Творческая деятельность Мейерхольда была на редкость интенсивной. В дополнение к постановкам, мною уже упомянутым, я назову здесь лишь те пьесы его репертуара, которые сохранились в моей памяти. Перечень, таким образом, будет далеко не полным. Пьесы, которые мне удалось увидеть в постановке Мейерхольда, будут в этом списке набраны курсивом.

Провинциальные гастроли "Товарищества Новой Драмы":

"Сон в летнюю ночь" В. Шекспира; "Псковитянка" Л. Мея; "Три сестры" и "Вишневый сад" А. Чехова; "Снегурочка" А. Островского.

Студия Станиславского (Москва):

"Снег" С. Пшибышевского. Постановка была закончена, но до

публики не дошла, как и другие постановки Мейерхольда в этой студии, которая была закрыта Станиславским "в срочном порядке".

Театр В. Ф. Комиссаржевской (Петербург):

"В городе" С. Юшкевича; *"Чудо Святого Антония"* М. Метерлинка (1906); *"Пеллеас и Мелисанда"* М. Метерлинка.

Дом Интермедии (театр, организованный Мейерхольдом, совместно с М. Кузминым, Н. Сапуновым и С. Судейкиным, в Петербурге, в помещении бывшего театра "Сказка", на Галерной улице, в 1910 году):

"Шарф Коломбины" А. Шницлера, на музыку Эрнеста Донаньи, и *"Поклонение Кресту"* Кальдерона, пьеса, которую я видел в несколько упрощенной постановке Мейерхольда — в летнем театре дачного финского местечка Терриоки.

Тенишевский зал (Петербург):

"Незнакомка" А. Блока (апрель 1914 г.).

Александринский театр (Петербург):

"Дон-Жуан" Ж-Б. Мольера (9-11-1910); *"Зеленое кольцо"* З. Гиппиус (1914); "Тяжба" Н. Гоголя; *"Гроза"* А. Островского (декорации А. Головина, 1916); *"Маскарад"* М. Ю. Лермонтова (декорации А. Головина, музыка А. Глазунова, 25 февраля 1917); "Смерть Тарелкина" А. Сухово-Кобылина (1917); "Павел 1-ый" Д. Мережковского (1928); "Красный кабачок" Ю. Беляева; "Живой труп" Л. Толстого; "На полпути" А. Пинеро; "Два брата" М. Ю. Лермонтова; "Свадьба Кречинского" А. Сухово-Кобылина; "Дочь моря" Г. Ибсена; "У врат царства" К. Гамсуна; "Шут Тантрис" Хардта.

Мариинский театр (Петербург):

"Тристан и Изольда" Р. Вагнера (декор. А. Шервашидзе), 30-8-1909; "Орфей и Эвридика" К. Глюка (декор. А. Головина, хореография М. Фокина); "Каменный Гость" А. Даргомыжского; "Электра" Р. Штрауса; "Алеко" и "Франческо да Римини" С. Рахманинова.

Постановка "Тристана и Изольды" пробудила ряд вопросов о форме оперных спектаклей. С. Ауслендер писал:

"В 'Тристане и Изольде' дебютировал новый режиссер Мариинского театра Вс. Э. Мейерхольд. Вероятно, петербургская осенняя слякоть располагает к брюзжанию. Только этим можно объяснить, что новая постановка вызвала воркотню и даже злобность. Я не вагнерист, но все, что сделал Мейерхольд, как зрелище, мне, зрителю, было очень приятно. Самый принцип неко-

торой ненадежности прекрасно и со вкусом поставленных живых картин мне кажется вовсе *не* неправильным. Сцена, когда, выпив любовный напиток, сами того еще не знающие любовники застыли, с помутившимися от внезапного безумия глазами, и потом какой-то чужой роковой силой были брошены в объятия друг другу, незабываемо-великолепна. Дуэт второго действия, весь исполненный такой страстной, почти нечеловеческой, уже предчувствующей смерть, истомы, сам по себе подсказывает неподвижность, и прекрасны, величественны, нежны, были позы Тристана на камне и склонившейся у ног его Изольды. А там, где нужны были быстрые движения, Мейерхольд дал их; вся пламенность встречи была в этом одном жесте, которым Тристан окутал своим плащом Изольду, когда роковой пурпур его одежд смешался с более нежным, но однотонным платьем; быстрая же сцена последнего акта, когда верный Курвенал один защищает мост от отряда короля, была поставлена с подлинным пылом... Хор не болтался без толку, как в Вампуке, и там, где должен был служить лишь фоном трагедии, оставался в торжественной неподвижности мудрым и вещим созерцателем событий, бесстрастным и к любви и к смерти; там же, где движение подсказывается самим ритмом, Мейерхольд придумал много интересных деталей: — так, работа с канатом, лазанье по веревочной лестнице и др. Самое подчинение оперной постановки кроме дирижера еще и драматическому режиссеру придало опере новую стройность и строгость всего плана исполнения".

Последняя фраза этой заметки С. Ауслендера с полной точностью указывает на кризис современной оперы. Проблема оперных постановок остается до сих пор неразрешенной, и если оперная постановка не высвободится из-под диктатуры дирижера, то оперный театр будет обречен на гибель. На эту тему мне приходилось уже писать несколько раз, и здесь я снова возвращаюсь к ней в главе, посвященной Сергею Прокофьеву.

* * *

Поручив сценическую постановку опер Мейерхольду, директор Мариинского театра В. А. Теляковский сделал героический жест, но, к сожалению, мейерхольдовские постановки остались не более, чем счастливым оазисом в искусстве оперного театра.

* * *

В 1917-м году пришла революция. Первой пьесой, поставлен-

ной Мейерхольдом после октябрьского переворота, была *"Мистерия-буфф"* В. Маяковского (1918), в театре Консерватории (Петербург). Затем:

Театр Мейерхольда, часто менявший свои названия (Театр РСФСР — 1-ый; Театр Актера — Вольная Мастерская Вс. Мейерхольда; Театр Государственного Института Театральных Исканий — ГИТИС; Театр имени Вс. Мейерхольда; Государственный Театр имени Вс. Мейерхольда Москва): "Зори" Э. Верхарна (1921); снова — "Мистерия-буфф" В. Маяковского, в новой вариации (1921); *"Великодушный рогоносец"* Ф. Кромелинка (1922). В том же 1922-м году была показана новая постановка *"Смерти Тарелкина"* А. Сухово-Кобылина, в декорациях Л. Степановой. *"Земля дыбом"* М. Мартинэ ("Ночь", переделанная С. Третьяковым,[4] декорации Л. Поповой, 1923); *"Лес"* А. Островского (1924); *"Трест Д. Е."* ("Даешь Европу"), пьеса, сделанная по роману У. Синклера, П. Ампа, Келлермана и — главным образом — И. Эренбурга (1924); "Мандат" Н. Эрдмана (1925); "Учитель Бубус" А. Файко (музыкальное сопровождение из вещей Ф. Шопена и Ф. Листа (1925); *"Ревизор"* Н. Гоголя (муз. сопровождение М. Гнесина, М. Глинки, А. Даргомыжского и Варламова, 1926); "Горе от ума" ("Горе уму") А. Грибоедова (1928); "Доходное место" А. Островского (1929); "Рычи Китай!" С. Третьякова, "Клоп" В. Маяковского (1929); "Выстрел" А. Безыменского (1929); "Баня" В. Маяковского (1930); "Последний решительный" Вс. Вишневского (1931); "33 обморока" ("Предложение", "Юбилей" и "Медведь" А. Чехова); "Свадьба Кречинского" А. Сухово-Кобылина (1933); "Дама с камелиями" А. Дюма-сына (1934)...

Ленинградский Малый оперный театр:

"Пиковая Дама", опера П. Чайковского (1936, последняя постановка Мейерхольда).

* * *

Я познакомился со Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом летом 1914-го года, в легендарной Куоккале, на даче Николая Ивановича Кульбина, с которым Мейерхольд был в дружеских отношениях, и где постоянно, в летние месяцы, собирались "передовые" представители русской литературы, живописи, театра.

Мейерхольд был весьма общителен, хоть и не очень разговор-

---

[4] Впоследствии расстрелян Сталиным.

чив. Но все его беседы, даже те, которые принято называть "обывательской болтовней", никогда не бывали пустыми: в них всегда чувствовались оригинальность мысли, своеобразность понимания темы и отчетливость выводов. В центре разговоров часто бывал театр. В то время главным увлечением Мейерхольда была итальянская Commedia dell'Arte. Он даже прозвал себя "доктором Дапертутто" и основал под этим именем театральную студию и интереснейший журнал "Любовь к трем апельсинам",[5] просуществовавший два года (1912-1914).

В числе сотрудников и учеников этой студии и журнала были С. Радлов, Г. Паскар, а также поэт К. Ландау. Там же читал лекции по истории commedia dell'arte К. Миклашевский.

Я набросал тогда карикатуру профиль Мейерхольда перед веткой с тремя апельсинами. Этот рисунок был напечатан в журнале "Сатирикон".

Наши куоккальские встречи становились все более частыми, и мы довольно скоро перешли "на ты". Мы блуждали по лесным гущам, собирая грибы-подберезовики, подосиновики, сморчки, опенки... Мы катались на лодке по Финскому заливу, иногда отплывая довольно далеко от берега.

Катанье на лодке, взмах весел, были тогда моим любимым спортивным развлечением. Мейерхольд тоже часто брался за весла. Я помню, как он сказал мне однажды, что легкое колебание лодки облегчает его мысли, которые становятся от этого более динамическими и эластичными. Он даже сроднил колебания лодки с игрой ритмов и, следовательно, с основным элементом любого искусства. Но охотнее всего Мейерхольд говорил о литературе, о драматургии. Наиболее любимым *русским* драматургом тех лет был для Мейерхольда Леонид Андреев, хоть и не имевший никакого отношения к commedia dell'arte. Я вполне соглашался с этим. Мне и сейчас кажется, что "Жизнь Человека" остается в своем роде единственной и, может быть, самой глубокой пьесой современного репертуара: никакой интриги, никакого анекдота. Рождение, молодость, зрелый возраст, старость, смерть. Все. Бессмысленность жизни. Чтобы написать драму на такую почти биологическую тему, надо было обладать не только смелостью, но и незаурядным талантом. В числе других писа-

---

[5] Название пьесы венецианского драматурга Карло Гоцци (18-й век). На тему этой пьесы С. Прокофьев написал оперу, под тем же названием.

телей, проходивших через наши беседы, были преимущественно, иностранные драматурги.

* * *

В годы первой мировой войны Мейерхольду пришлось работать в Императорских театрах (Мариинский, Александринский) с классическим репертуаром. Наибольший интерес был вызван постановкой лермонтовского "Маскарада" (принципы итальянской комедии), в Александринском театре. В газетных объявлениях сообщалось:

"В Александринском театре,
в субботу, 25-го февраля,
25-ти-летие службы на ИМПЕРАТОРСКОЙ сцене
Заслуженного артиста Ю. М. ЮРЬЕВА
Артистами ИМПЕРАТОРСКИХ театров
представлено будет
в первый раз по возобновлению (в 10-й раз):
М А С К А Р А Д,
драма в 4 д. (10 картин), соч. М. Ю. Лермонтова
декорации художника А. Я. Головина
костюмы, мебель и бутафория по рисункам художника
А. Я. Головина
постановка режиссера В. Э. Мейерхольда
музыка А. К. Глазунова (Valse Fantaisie М. И. Глинки)..."

. . . .

После длиннейшего перечисления действующих лиц, газетное объявление заканчивалось следующими фразами:

"Приветствие юбиляру по окончании пьесы.
БИЛЕТЫ ВСЕ ПРОДАНЫ"

Зрительный зал, действительно, был заполнен до отказа, не оставалось ни одного свободного кресла. Успех спектакля был необычайным. Аплодисменты носили стихийный характер. Но уже после первого акта стало очевидным, что аплодисменты относились не к юбиляру (Юрьеву) а к постановщику: к Мейерхольду. По окончании спектакля они вылились в подлинную овацию по его адресу. Публика, просочившаяся за кулисы, громко приветствовала Мейерхольда. Юбиляр отошел на второй план. Изобретательность постановщика превзошла все ожидания. Сверх-романтическая трагедия — любовь, измена, ревность, яд — протекала в атмосфере маскарада, с музыкальным сопровождением и постоянным мельканием масок. Роскошь декораций,

разнообразие костюмов, остроумие масок и, разумеется, — строго скомпанованная Мейерхольдом игра таких актеров, как Юрьев, Рощина-Инсарова, Горин-Горяинов, Студенцов, Лаврентьев — тоже в значительной степени, способствовали триумфу постановки.

Но этот спектакль останется в памяти не только благодаря своим качествам, но еще и потому, что он явился *последней* постановкой в *Императорских* театрах. Выбравшись из-за кулисной толчеи, через актерский подъезд, на улицу, я с удивлением увидел, что вокруг театра не было ни одного извозчика, и ни одного автомобиля. В черной февральской ночи светлели прилипшие к мостовой, к карнизам и к крышам снежные пластыри. Площадь перед театром была безлюдна. Я сделал несколько шагов, когда неожиданно, где-то поблизости, затрещал пулемет. Перейдя с опаской пустыню Невского проспекта, я завернул за угол и увидел перед собой баррикаду, сложенную из опрокинутых саней, каких-то ящиков и столбов. Все стало ясным: революция.

Через несколько дней, встретившись со мной, Мейерхольд сказал победным тоном:

— Трах-тарарах!! Теперь, братец, мы сами будем выколачивать наш театр!

Однако, "выколачивать" театр оказалось делом слишком сложным. Россия переживала один из наиболее тяжких моментов своей истории — в политическом, военном и экономическом отношении. Создать *свой* театр в таких условиях было для Мейерхольда непосильным, и его оптимизм вскоре истощился. Теперь принято верить, что Мейерхольд был убежденным коммунистом. Мейерхольд вошел в партию, это верно. Но он сделал это уже после того, как коммунистическая партия оказалась у власти, и притом — у власти диктаторской, власти единой партии. Правительство Керенского было весьма эклектичным: Керенский, Маклаков, Савинков...

Раскол социал-демократической партии на большевиков и меньшевиков произошел еще в 1903-м году. Но Мейерхольд не принадлежал к социал-демократам, и раскол их партии его не интересовал. Правда, Александр Гладков, в своих записях отдельных фраз и суждений Мейерхольда, приводит его слова о том, как еще в 1902-м году, будучи в Италии, он зачитывался русской нелегальной литературой и, в частности, "Искрой", издававшейся Лениным. Термины "большевик" и "меньшевик" тогда еще не существовали, но слухи о разладе между Лениным и

Плехановым и о расколе социал-демократической партии уже стали главной темой политических споров русских эмигрантов. Однако, не следует забывать, что А. Гладков был сотрудником Мейерхольда лишь в последние годы его театральной деятельности, то-есть — в полный разгар сталинизма, когда подобные фразы сделались своего рода броней от всевозможных нападок и репрессий.

Мейерхольд интересовался театром. В этом не было ничего эгоистического или эгоцентрического. Он интересовался театром для человечества, для обогащения культуры человечества, для обогащения его духовной жизни...

Мейерхольд "записался" в большевистскую партию 15 лет спустя после ее основания и (повторяю) когда она пришла к власти. Так поступил не только Мейерхольд, так поступило огромное количество Эренбургов и Арагонов. Мотивы, однако, были разные. Если одни записывались в партию для обеспечения собственного благополучия и ловчились проскользнуть через все партийные перипетии от Ленина до Косыгина, то Мейерхольд вошел в партию исключительно ради благополучия театра и довольно скоро обнаружил свои противоречия с "генеральной линией".

Однажды, в августе 1917-го года, Мейерхольд зашел ко мне и, зная, что я был в дружеских отношениях с Борисом Викторовичем Савинковым, спросил меня, не смогу ли я устроить их встречу в моей квартире? Мейерхольд сказал, что положение театра, в виду политических событий, становится все более безнадежным и — в особенности — театра новаторского, театра исканий. Театр выдыхается и для его спасения нужны деньги, нужны материальные возможности, которыми, в данных исторических условиях, располагает исключительно правительство. Но всякие правительства поддерживают главным образом театры академического характера.

— Савинков же является не только министром, не только членом правительства, — продолжал Мейерхольд, — но так же и другом искусства, и его содействие могло бы оказаться весьма существенным. На те или иные политические тенденции мне наплевать с высокого дерева. Я хочу спасти театр, омолодить его, несмотря на события.

Встреча состоялась. Савинков, как известно, не принадлежал к коммунистам: он был их противником. Впрочем, политические темы во время беседы, как это ни странно, не были даже затро-

нуты. Идеи Мейерхольда чрезвычайно заинтересовали Савинкова, и он обещал сделать все необходимое, чтобы они могли осуществиться. К сожалению, через два месяца произошел Октябрьский переворот и Савинкову пришлось скрыться.

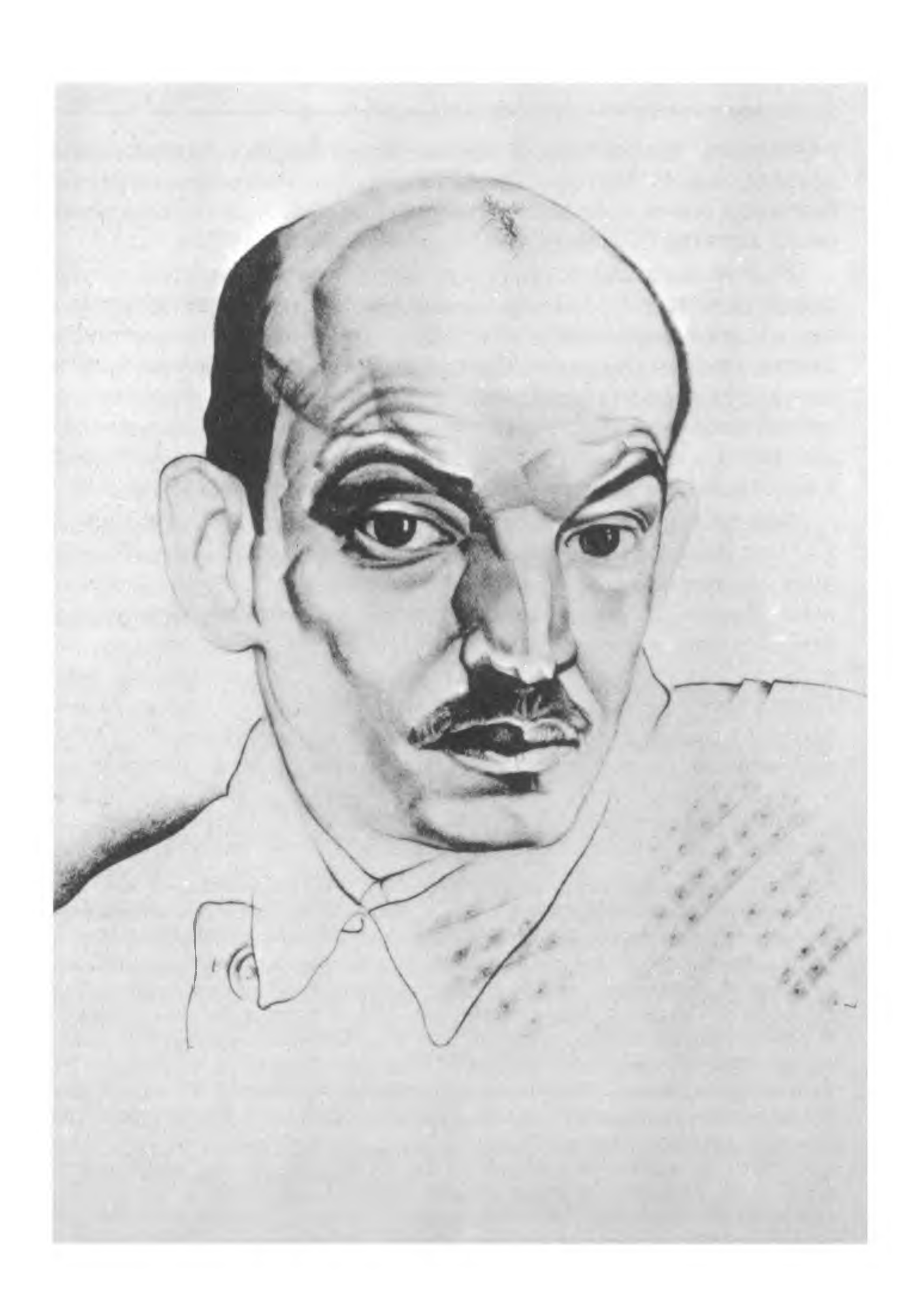
Что оставалось делать Мейерхольду для "спасения" театра? Объявить себя коммунистом и записаться в партию. Мейерхольд так и поступил. Больше того: после Октябрьской революции Мейерхольд переменил даже свою внешность. Элегантный представитель интеллектуальной богемы превратился в "пролетария": рабочая блуза, рабочая фуражка, одетая набекрень. Но все это демонстративное "коммунизанство" Мейерхольда было лишь маскировкой, прикрывавшей его подлинные заботы об искусстве театра, как такового. Еще в первом номере журнала "Аполлон", в 1909-м году, Мейерхольд писал с достаточной ясностью:

"Когда народ, занятый устроительством жизни, кладет в основу своих действий силу, тогда возникает проблема — *Революция и Театр*. Во Франции в конце 18-го века театр превратился в кафедру проповедей, перестав быть Домом Искусств (...) и только самое ограниченное меньшинство писателей пробовало бороться с тенденцией сценического обсуждения политических идей и событий. Когда же страна пытается выковать лик нового общества путем спокойного культурного созидания, тогда встает перед нами другая проблема — *Театр, как Празднество*. Тогда Дом Искусств перестает быть средством и становится *целью*... И тогда какой-нибудь Вагнер своей гигантской энергией побеждает косность общественных вкусов, и возникает театр Байрейта. Так же и в наши дни, причем гений одного часто заменяется усилиями целого поколения. Только оттого, что десятками лет наслаивалась культурность Мюнхена, благодаря влиянию передовых художников и поэтов, мог возникнуть Мюнхенский Künstlertheater, настоящий Дом Искусств, со сцены которого зазвучали стихи гетевского 'Фауста'".

* * *

В 1918-м году, при народном комиссариате просвещения был учрежден театральный отдел (ТЕО), во главе которого была поставлена жена Льва Борисовича Каменева и сестра Льва Давыдовича Троцкого: Ольга Давыдовна Каменева.[6] Само собой

[6] Впоследствии «ликвидированная» Сталиным.



Федор Комиссаржевский

разумеется, что наличие в партии столь видного театрального деятеля, как Мейерхольд, не могло пройти незамеченным, и он был назначен на пост заместителя Каменевой. А. В. Луначарский писал в статье "Театр РСФСР", напечатанной в 1922-м году:

"В. Э. Мейерхольд вступил в коммунистическую партию и стал самой видной фигурой того учения и той практики объединения *левизны* формальной с левизной политической, которая является, конечно, весьма интересным и значительным фактором в жизни русского театра. Правее стоял Ф. Ф. Комиссаржевский, в начале революции раскрепощенный ею и давший несколько полных вкуса и правильно намеченных новшеств, хотя в декоративном отношении сильно зараженных футуристической модой".[7]

Мейерхольд привлек в репертуарную сессию и в иные органы ТЕО — А. Блока, Вяч. Иванова, В. Брюсова, Р. Иванова-Разумника, А. Ремизова, Г. Чулкова, Е. Вахтангова... и даже, косвенным образом В. Маяковского, три пьесы которого Мейерхольд сам поставил в своем театре в те годы. Подобное, до того — небывалое сотрудничество оказалось решающим в развитии русского театра первых лет революции и НЭП-а, как в области репертуара, так и в области формального искательства. Не будет преувеличением сказать, что в этот период времени русский театр, во главе которого оказался Мейерхольд, завоевал первое место в рядах всего мирового сценического искусства. Театр

---

[7] Этот анонимный упрек А. Луначарского относился лично ко мне, так как еще в предреволюционные годы, в московском театре Ф. Комиссаржевского (театр имени В. Ф. Комиссаржевской) и в его постановках я сделал «зараженные футуристической модой» декорации к инсценировке рассказа Ч. Диккенса «Гимн Рождеству»; к инсценировке рассказа Ф. Достоевского «Скверный Анекдот» и к пьесе Ф. Сологуба «Ночные Пляски». В революционный период (1918 г.), там же — декорации к пьесе Ф. Ведекинда «Лулу»; к пьесе Обстфельдера «Красные капли» и к интермедии М. Сервантеса «Оливы», поставленной Ф. Комиссаржевским в московском артистическом кафе «Питтореск», вскоре после чего Комиссаржевский навсегда уехал заграницу.

В театр Комиссаржевского, как и во все другие театры, часто приезжала О. Д. Каменева, в очень комфортабельном автомобиле. Вспоминаю, как во время ее наездов, мои помощники — маляр, бутафорщик, плотник, электротехник — выбегали через черный ход на улицу, с кружками в руках, и как шофер Каменевой незаметно наливал в их кружки «автомобильную смесь» из бидона. Эта «смесь» заменяла им исчезнувшую водку, но, составленная из какой-то бензинной накипи, была чрезвычайно вредна. Очень скоро, в том же году, мой плотник ослеп...

Но все это не имеет уже никакого отношения к Мейерхольду.

Станиславского, Театр Мейерхольда, Театр Таирова, Театр Вахтангова...

* * *

Мое единственное сотрудничество (косвенное) с Мейерхольдом носило почти случайный характер. В 1919-м году Мейерхольд, вместе с Л. И. Жевержеевым, организовали Показательный Эрмитажный Театр, в помещении Зимнего Дворца, и предложили мне сделать там какую-нибудь постановку, по моему выбору.

Шел страшный год. Виктор Шкловский писал:

"Мороз впивался в стены домов, промораживал их до обоев. Люди спали в пальто и чуть ли не в калошах. Все собирались в кухни; в остальных комнатах развелись сталактиты. Люди жались друг к другу и в опустелом городе было тесно...

"Голод... Мы ели странные вещи: мороженую картошку и гнилой турнепс, и сельдей, у которых нужно было отрезать хвост и голову, чтобы не так пахли... Ели овес с шелухой и конину, уже мягкую от разложения... Голод и желтуха. Мы были погружены в голод, как рыба в воду, как птицы в воздух...

"И город великий, город все жил... Из темных квартир собирались в театры. Смотрели на сцену. Голодные актеры играли. Голодный писатель писал..."

В этом голодном Петербурге, с голодными актерами, я работал в неотопленном, промерзшем Зимнем Дворце. Мне не хотелось брать уже игранные, знакомые пьесы, и я остановил мой выбор на мало известной комедии Льва Толстого "Первый винокур или как чертенок краюшку заслужил", напечатанную впервые в 1887-м году: шесть действий и всего 34 маленькие странички текста. Речь шла о "дьявольском пойле", и второе действие пьесы происходило в аду. Передо мной встал вопрос: хватит ли у драматических актеров динамизма, чтобы превратиться на сцене в чертей, летающих по воздуху и, вообще, освобожденных от силы притяжения? После долгих обдумываний, я решил составить труппу из актеров театра и актеров цирка. По счастливому совпадению, в петербургском цирке Чинизелли выступал тогда очень ловкий квартет акробатов под именем "Четыре чёрта". Вот этих четырех чертей я и привлек в мой ад.

Декорации были составлены из разноцветных пересекающих-

ся шестов и канатов, слегка замаскированных трапеций, повешенных в пространстве разнообразных качавшихся платформ и иных цирковых аппаратов — на фоне абстрактных красочных пятен, по преимуществу — огненной гаммы и не имевших иллюстративных намеков. Черти летали и кувыркались в воздухе. Канаты, шесты, трапеции, платформы находились в постоянном движении. Действие развивалось одновременно на сцене и в зрительном зале.

Сочетание актеров драмы и циркачей, как и динамика элементов декорации, казались весьма рискованными, но дали неожиданно настолько любопытные результаты, что об этом опыте упоминается до сих пор в историях советского театра, изданных в Советском Союзе и в других странах.

Виктор Шкловский напечатал о постановке "Первого винокура" статью в газете "Жизнь Искусства" (1919), озаглавленную "Дополненный Толстой" и начинавшуюся такими лестными словами:

"'Первый винокур' Льва Толстого, дополненный Ю. Анненковым — пишу без всякой иронии или восхищения, а просто устанавливая факт — вещь яркая и обнаженная в своем сложении.

"Анненков поступил с текстом Толстого так. Он взял его, как сценарий и развернул его, вставив гармонистов, частушки, эксцентрика, акробатов и т. д. Мотивированы эти вставки так: частушки вставлены, как песни мужиков, подпоенных дьявольским пойлом, гармонисты и хоровод тоже вставлены в сцену пьянства, акробаты же даны, как черти, то-есть цирк введен в пьесу, как преображение ада... Каждое воспроизведение произведения есть его пересоздание — перекомпановка, что очень ясно при рассмотрении копий, сделанных с одного и того же произведения на расстоянии даже, ну, двадцати лет. Анненковская же перекомпановка хороша уже тем, что она не воображает себя копией".

28 лет спустя, в 1947-м году, в толстом томе "Советский театр" (изданном в Москве "к тридцатилетию советского государства"), в статье Б. Ростоцкого "Основные этапы развития советского театра", я прочел о том, что "Ю. Анненков, поставивший в 1919 году в Петрограде пьесу 'Первый винокур' Льва Толстого, по праву может считаться родоначальником перелицовок классиков на сцене, — в таком абсурдном нагромождении цирковых трюков предстала на сцене народная пьеса Толстого".

Еще через 9 лет, в 1955-м году, в Нью-Йорке, в Чеховском издательстве, вышла книга Н. А. Горчакова "История советского театра". Говоря об Эрмитажном театре, Горчаков писал:

"Наиболее интересной работой этого опытного театра оказался 'Первый винокур' Л. Н. Толстого. Режиссер спектакля — Юрий Анненков, на реалистическом и бытовом материале пьесы Толстого, направленной против кулаков, поощряющих пьянство в деревне, делает попытку создать новую форму зрелища для народа, включающую в себя элементы цирка и балагана. Он расширяет фантастический элемент пьесы, вводя чертенят, шута — старого чорта, вертикального чорта, поручая эти роли цирковым артистам: клоунам, партерным акробатам и т. п. Этот первый опыт слияния форм театра и цирка, может быть, был навеян режиссеру футуристическим манифестом Маринетти. Это был первый шаг в направлении мюзикхолизации театра, какой в дальнейшем займутся другие новаторы советского театра, включая такого большого экспериментатора, как Сергей Эйзенштейн.

"Постановка 'Первого винокура' поднимает тот вопрос, который в будущем разделит людей русского театра на два лагеря, вопрос этот — право на перелицовку, переделку и перемонтаж классиков. Встает проблема: что есть текст классического произведения драматургии? Святыня или только сценарий? В то время, как большинство будет возмущаться и негодовать по поводу кощунственного кромсания классиков, меньшинство, в том числе, в первую очередь, — Мейерхольд (еще до революции, первым начавший ревизию классиков), — будет отстаивать свое право на свободу обращения с классическими текстами".

О постановке "Первого винокура" довольно подробно говорилось так же во французском авангардном художественном двухмесячнике "Aujourd'hui", в номере, посвященном "пятидесятилетию театральных исканий" (май 1958), где был воспроизведен и мой эскиз абстрактной декорации ада. Затем — во французской "Энциклопедии современного театра", том 2 (1917-1950), изд. Olivier Perrin, Париж, 1959 г.

К моему большому удивлению, я прочел о постановке "Первого винокура" даже в советской "Театральной Энциклопедии" (Государственное Научное издательство "Советская Энциклопедия", Москва, 1961), в заметке обо мне: "Выступал так же как режиссер ('Первый винокур' Л. Н. Толстого, 1919, Эрмитажный

т-р)". К этой фразе добавлено: "пропагандировал формалистич. теории" (см. ст. А. в 'Вестнике Театра', 1921, № 93-94).

Наконец, в 1962-м году, я неожиданно получил запрос из французской Национальной Библиотеки (Париж) о том, где находятся мои эскизы к декорациям "Первого винокура"? Я сказал, что у меня сохранился только эскиз к картине ада, после чего этот эскиз был приобретен Национальной Библиотекой.

"Первый винокур" прошел с большим успехом, но продержался на сцене всего 4 дня, так как, почти сразу же, театр был закрыт ввиду того, что советская власть сочла недопустимым подобное "буржуазное осовременивание классиков". Я должен тут же заметить, что спектакль пришелся по вкусу передовой интеллигенции и красноармейцам, для которых было сделано два представления "Первого винокура". Возмущалась же только так называемая "буржуазия", к числу которой, в первую очередь, принадлежали "партийцы", панически боящиеся каких-либо "новшеств".

Игра цирковых артистов, присутствие которых меня очень волновало, органически слилась с игрой артистов драмы, чрезвычайно обогатив *зрелищный* элемент спектакля. Цирковая техника, полное овладение своим телом, своими мускульными рефлексами, стали в моих глазах, совершенно необходимыми для каждого актера драмы, даже в психологическом театре Станиславского. В аду, по приказу Старшего чёрта, другие черти хлещут прутьями чертенка. Чертенок кричит:

— Ой-ой-ой! — и при каждом восклицании делает от полученного толчка кульбит, прежде, чем растянуться на земле, в то время, как хлещущие черти, довольные собой, разлетаются во все стороны через головы других. Максимальная зрелищная выразительность.

В 1919-м году, несколько дней после постановки "Первого винокура", я напечатал в "Жизни Искусства" статью "Веселый Санаторий". Этот журнал читался в те годы всеми людьми театра, и, поэтому, я приведу из моей статьи несколько фраз:

"Сенсация! Роскошное гала-представление! Человек без костей! Музыкальные эксцентрики! Полеты в воздухе! Ученые слоны! Масса трюков! Рыжий Бим-Бими! Гомерический хохот! Роскошное гала-монстр-представление! Grande et brillante représentation!

"Это для вас, застарелые, зачахлые горожане. Спешите в цирк — он заменит вам санаторий. Вы с иронической улыбкой прохо-

дите мимо пестрых цирковых плакатов, потому что вас с детства учили посещать "серьезные" театры. Глубочайшее заблуждение! Спешите в цирк: цирк — наилучший санаторий для застарелых и хронических скептиков...

"Цирк — не искусство, твердите вы. Глубочайшее заблуждение. Искусство цирка — одно из самых тонких и великолепных искусств...

"Искусство драматического актера — самое приблизительное из всех искусств. Оно менее всего абсолютно. Актер может ежедневно изменять форму представления, то повышая, то понижая степень совершенства исполнения роли, и, тем не менее, спектакль будет доведен до конца. Точка с запятой; многоточие... Вы уходите из театра с тягостным чувством, будто вы заглянули в зеркало.

"Другое дело в цирке. Искусство циркача — совершенно, ибо оно абсолютно. Маленькая ошибка в расчете гимнаста, секундное замешательство — и он теряет равновесие, падает с трапеции, номер срывается, искусства нет. Ничего приблизительного, ничего непроверенного. Точность и тонкость исполнения — здесь уже не качество, а непременное условие, закон.

"Искусство драматического актера — вдохновенное дилетантство. Искусство циркача — всегда совершенное мастерство...

"Ни одной запятой, ни одного многоточия. Целый частокол восклицательных знаков!!!!!!!

"...Года два тому назад, В. Э. Мейерхольд, в статье о цирке, утверждал, что цирковые зрелища пробуждают в зрителе героическое начало. Разве мог бы авиатор решиться впервые на мертвую петлю, вернувшись на аэродром с представления чеховских *Трех сестер?* Нет. Но, посмотрев головокружительные трюки гимнастов, он, не задумываясь, повернул бы руль своего Блерио, чтобы в высоте трех тысяч метров повиснуть вверх ногами.

"В России много говорится о героическом театре. Сколько раз отводилось для него помещение. Не проще было бы над входом в круглое здание с конусообразной крышей повесить вывеску:

Героический театр

и прибавить:

Веселый Санаторий".

Несколько позже В. Шкловский писал в статье "Искусство цирка", помещенной в "Жизни Искусства":



Сергей Эйзенштейн

"Мы ощущаем цирк, как искусство, как героический театр по Ю. Анненкову".

* * *

Несмотря, однако, на запрещение пьесы, петербургский отдел ТЕО, возглавлявшийся тогда М. Ф. Андреевой, решил, основываясь на моем опыте, открыть в Петербурге театр "Народной Комедии", *постоянная* труппа которого будет составлена из актеров театра и цирка. Мне было предложено взять этот театр в мои руки, но я отказался, боясь, что "заведывание" театром займет все мое время. Руководителем и режиссером театра был назначен Сергей Радлов, декоратором — Валентина Ходасевич, а среди цирковых актеров, включенных в труппу, оказались именно те, которые были мною собраны для "Первого винокура".

Снова — в "Жизни Искусства", и опять — В. Шкловский, в статье "Народная Комедия и 'Первый винокур'", говорил, что "Радлов, происходя по прямой линии от Юрия Анненкова, по боковой происходит из пантомим Мейерхольда".[8]

В 1920-м году, А. Таиров, в Камерном Театре, поставил "Принцессу Брамбилу" Э. Т. А. Гофмана, с применением цирковой акробатики. В "Записках режиссера" (1921 г.) А. Таиров писал, что новый актер должен в совершенстве владеть акробатикой и жонглерством.

В 1922-м году, в Москве, С. Эйзенштейн, в театре Пролеткульта, объявил необходимой для формирования актера акробатическую культуру цирка. Кроме того, он говорил о необходимости очистить сцену от декоративных элементов и превратить ее в машину для игры, машину, представляющую главным образом гимнастические аппараты.

В том же 1922-м году В. Мейерхольд провозгласил "биомеханику", вскоре ставшую его знаменитой теорией актерского искусства и тоже в известной степени основанной на технике цирка. Мейерхольд писал ("Актер будущего", журнал "Эрмитаж"), что "актер должен быть *физически благополучен*", что он "должен иметь верный глазомер, обладать устойчивостью, в любой момент знать центр тяжести своего тела", то-есть "он должен изучить *механику* своего тела, так как творчество актера есть творчество пластических форм в пространстве".

---

[8] Все здесь упомянутые статьи В. Шкловского вошли в его книгу «Ход коня», изд. Геликон, Москва — Берлин, 1923 г.

В 1924-м году Мейерхольд поставил в своем театре "Лес" Островского. Актеры к тому времени уже значительно овладели "биомеханикой", которая, в те годы, стала уже в этом театре не только теорией, но и обязательным ежедневным физическим упражнением актеров. Игорь Ильинский, исполнявший в "Лесе" роль Аркашки Счастливцева, достиг к тому времени, в этой области, совершенно исключительной виртуозности и изобразительной силы жестов, движений и мимики лица. Длинный и узкий, подвешенный на колосниках парапет, подымавшийся полукругом через всю сцену и уходивший за кулисы, создавал впечатление дороги и — порой — моста, на котором усталый Аркашка присел, сбросив ногу через край парапета и занялся рыбной ловлей. Но ни удочки, ни червей, ни рыб, ни реки на сцене не было. Он нанизывал червя на крючок удочки, закидывал ее в реку, следил за движением поплавка, забрасывал его снова, когда течение реки уносило его слишком далеко, и, наконец, заметив, что рыба клюнула, напрягал все свое внимание и ловко выдергивал удочку из воды с болтавшейся на крючке рыбой. Аркашка подхватывал рыбу, и трепетавшая кисть руки, полузажатая в кулак, превращалась, в глазах зрителя, в трепетавшую, бившуюся в руке рыбу. Придерживая подмышкой трость удочки, Аркашка вынимал крючок изо рта рыбы и совал ее в несуществующий мешок. Это зрелище превращалось в подлинную галлюцинацию, и осталось (по крайней мере — для меня) незабываемым. Редкий, выдающийся актер. В последний раз я встретился с ним в Париже, в 1962-м году, во время гастролей Московского Малого Театра, в Театре Сарры Бернар. Привезенная сюда постановка "Власти тьмы" Л. Толстого была весьма неудачной, но Игорь Ильинский в роли Акима был замечателен. Все то, что дало ему учение Мейерхольда, сохранилось до сих пор.

Вспоминая свою юность и ученье у Мейерхольда искусству актера, Ильинский писал в своей книге "Сам о себе", вышедшей в Москве в 1961-м году:

"Я восторгался великолепными, неотразимыми мизансценами, которые он (Мейерхольд) предлагал нам, молодым актерам, его актерским мастерством, сказывавшемся во владении ритмом, пластикой тела, в совершенстве сочетающихся во всех его показах с внутренней эмоциональностью и психологической правдой. Вот в этой его практике было больше всего полезного для его учеников, которые жадно впитывали все великолепие и разнообразие актерского мастерства этого великого учителя".

По окончании спектакля, мы увиделись за кулисами (после почти сорокалетнего перерыва), расцеловались, поболтали на разные темы и, конечно, вспоминали о Мейерхольде. В той же книге Ильинский говорил о постановке "Леса":

"Если 'Великодушный Рогоносец' был принят главным образом интеллигентной, театральной публикой и оставался во многом непонятным и чуждым спектаклем для зрительных масс, то *Лес* получил признание у широкого зрителя, валом повалившего на этот спектакль, который твердо оставался в репертуаре театра пятнадцать лет, вплоть до закрытия, прошедший за это время более тысячи раз (...) Островский — драматург и Мейерхольд — режиссер (...) оказались театральными магами и волшебниками".

* * *

Творчество Мейерхольда, являвшееся символом перманентной революции театральных форм, прошло длинный ряд перевоплощений. Я назову здесь два наиболее важных и диаметрально противоположных друг другу периода: театр *статичный* и театр *динамический*. К первому из этих периодов относятся постановки, сделанные Мейерхольдом в театре В. Ф. Коммиссаржевской. Второй период нашел окончательное выражение после революции, в театре РСФСР — 1-ый.

В моей ранней юности меня всегда увлекала в постановках Мейерхольда пластичность застывания движений, скульптурная неподвижность групп и певучая сдержанность речи. Мейерхольд писал:

"Нужен Неподвижный театр. И он не является чем-то новым, никогда не бывалым. Такой театр уже был. Самые лучшие из древних трагедий: 'Эвмениды', 'Антигона', 'Электра', 'Эдип в Колонне', 'Прометей', трагедия 'Хоэфоры' — трагедии Неподвижные. В них нет даже психологического действия, не только материального, того что называется сюжетом. Вот образцы драматургии Неподвижного театра. А в них Рок и положение Человека во вселенной — ось трагедии. Если нет движения в развитии сюжета, если вся трагедия построена на взаимоотношении Рока и Человека, нужен Неподвижный театр... Техника Неподвижного театра та, которая боится лишних движений, чтобы ими не отвлечь внимание зрителя от сложных внутренних переживаний, которые можно подслушать лишь в шорохе, в паузе,

в дрогнувшем голосе, в слезе, заволокнувшей глаз актера... Действие внешне в новой драме, выявление характеров — становится ненужным. Мы хотим проникнуть за маску и за действие в умопостигаемый характер лица и прозреть его внутреннюю маску".

На ту же тему писал и Федор Сологуб:

"Не должно быть в театре игры. Только ровная передача слова за словом, спокойное воспроизведение положений, картина за картиной. И чем меньше этих картин, чем медленнее сменяются они, тем яснее выступает перед очарованным зрителем трагический замысел... Актер должен быть холоден и спокоен, каждое слово его должно звучать ровно и глубоко, каждое движение должно быть медленно и красиво".

* * *

В книге Н. А. Горчакова "История советского театра" указывается также на то, что в Эрмитажном театре были сделаны "первые опыты сценической площадки на основах урбанизма и динамизма". Декорация ада в "Первом винокуре" с подвешенными платформами, канатами, трапециями и световыми эффектами, действительно, находилась в постоянном движении.

В 1921-м году, петербургский журнал "Дом Искусств" (№ 2) напечатал мою статью о динамических декорациях — "Театр до конца", о которой я довольно подробно говорил в главе, посвященной Сергею Прокофьеву.

Мейерхольда заинтересовала моя статья. Он в течение двух дней разговаривал со мной на эту тему, со многим соглашался, против многого возражал и, в конце концов, сказал, что "считает полезным" перепечатать мою статью в официальном органе ТЕО — "Вестник Театра", что вскоре и было сделано (№ 93-94, 1921, Москва),[9] с некоторыми, однако, сокращениями.

---

[9] Впоследствии я читал отрывки из этой моей статьи, или — упоминания о ней, в иностранной прессе: во Франции ("Cimaise", янв.-февр. 1955 г., Париж; "Aujourd'hui", № 17; 1958 г., Париж; Encyclopédie du Théâtre Contemporain", изд. Olivier Perrin, том 2, Париж, 1959 г.); в Швейцарии ("Pour l'Art", Лозанна, 1956 г.); в Германии ("Knaurs Lexicon Abstrakter Malerei" М. Сэфора, Droemersche Verlagsanstalt, Мюнхен-Цюрих, 1957 г.); в Италии ("Arti Visive", № 2, Рим; "Storia del Teatro Russo" Этторе Ло Гатто, изд. G. C. Sansoni, Флоренция, 1952 г.), и т. д.

Пьеса Г. Кайзера "Газ", с моими динамическими декорациями, была поставлена в 1922-м году.[10]

Тогда же, в 1922-м году, Мейерхольд показал в своем театре "Великодушного рогоносца" Ф. Кромелинка и в новой постановке — "Смерть Тарелкина" А. Сухово-Кобылина. Декорации, исполненные — для первой пьесы — Л. Поповой, и — для второй — В. Степановой, были, на этот раз, тоже динамическими конструкциями, лишенными иллюстративного и декоративного характера: более всего они походили на заводские машины и на цирковые аппараты. Даже мебель (в "Смерти Тарелкина") трансформировалась на глазах у зрителей. Все эти элементы вошли в общее движение с действующими лицами, помогая их сценическим эволюциям.

— Кончился твой неподвижный театр прерафаэлитов? — пошутил я, разговаривая с Мейерхольдом.

— Schluss! — ответил он, — статика не уживается больше с нашей взбесившейся действительностью.

Индустриально-цирковая форма динамических декораций повторялась затем на протяжении долгих лет — в театре и в кинематографе. Я уже упоминал декорации Г. Якулова к балету С. Прокофьева "Стальной скок", поставленному в Париже, в 1927-м году, и знаменитый фильм Чарли Чаплина "Новейшие времена", поставленный в 1936-м году. Но, конечно, наиболее замечательными опытами абстрактного динамизма декораций, и, вместе с тем, стремления, "уйдя дальше футуризма, дальше экспрессионизма и дадаизма", превратить актера не более, как в один из механических элементов общего сценического движения, — были опыты новаторов немецкого театра: Оскара Шлеммера, Курта Шмидта, Моголи-Наги, поляка Льва Шиллера и др....

* * *

Сологубовская статичность "условного" театра Мейерхольда кончилась с его уходом из театра В. Ф. Комиссаржевской. По-

---

[10] Репродукции моих декораций к «Газу» я видел в статье Х. Херсонского «Опыты революционного театра, новые сценические методы» (Том "Советская Культура", изд. "Известий ЦИК СССР и ВЦИК", Москва, 1924 г.); в журнале "Aujourd'hui" (№ 17, Париж, 1958 г.); в "Encyclopédie du Théâtre contemporain" (т. 2, Париж, 1959 г.); в каталоге выставки конструктивизма и динамического искусства, устроенной в стокгольмском Музее Нового Искусства, Стокгольм, 1961 г., и в других изданиях, а также на выставке театральных исканий, в музее города Эйндховэн, Голландия, 1964.

становки, сделанные им в театре Интермедии, в Александринском и Мариинском театрах должны быть причислены к переходному периоду мейерхольдовских исканий. Динамический период сформировался в разгар "взбесившейся действительности" и достиг своего апогея в постановке "Трест Д. Е." (июнь 1924-го года). Это был поистине сценический фейерверк, являвшийся, по слову Мейерхольда, смесью циркового представления с агитационным апофеозом.

Художник И. Шлепянов отбросил все "декоративные" условности и построил целый ряд деревянных щитов, укрепленных на роликах. Во время действия, актеры постоянно передвигали их, каждый раз меняя их архитектурные сочетания и подчеркивая этими переменами свою игру. Для еще большего динамизма, по сцене метались вихри цветных прожекторов.

Само собой разумеется, что пьеса не была написана для такого оформления, и ее текст Мейерхольду нужно было значительно переработать. Через несколько дней после первого представления "Трест Д. Е.", Мейерхольд, смеясь, рассказал мне о "злющем" письме, полученном им от Эренбурга, где говорилось: "Я еще не классик, чтобы мои произведения можно было переделывать". Между Эренбургом и Мейерхольдом произошел разлад, длившийся несколько лет. "Трест Д. Е." был последней мейерхольдовской постановкой, увиденной мною в СССР.

* * *

Еще одно воспоминание, о котором я не могу умолчать, связанное с постановкой пьесы С. Третьякова, перекроившего пьесу М. Мартинэ "Ночь", получившую новое название: "Земля дыбом".

Я уже забыл, была ли то премьера этого спектакля (4 марта 1923 года) или одно из очередных ее представлений. Зал был переполнен. Недалеко от меня, в одной из лож, в компании с несколькими красными командирами, сидел в военной форме Наркомвоен и Председатель Реввоенсовета Республики — Л. Д. Троцкий, с большим вниманием следивший за сценическим действием.

Как всегда, в мейерхольдовской постановке было много интересных находок. Темой пьесы была гражданская война, гибель царизма, разгром белой армии. На экране, введенном в конструк-

тивистические декорации Л. Поповой, появлялись политические лозунги. Когда на нем зрители прочли, что "спектакль посвящается народному военному комиссару Льву Давыдовичу Троцкому", — то все встали, и, за аплодисментами, последовало пение "Интернационала". Троцкий тоже выслушал все это стоя. Дальше, сквозь зрительный зал, проезжали на сцену настоящие броневики, мотоциклетки, грузовики, тоже вызывавшие аплодисменты и восклицания: "Слава Красной армии! Вперед к пролетарской диктатуре!", и т. п.

Во время одного из действий, случайно обернувшись к ложе Троцкого, я увидел, что его больше там не было. Я подумал, что спектакль ему, может быть, не пришелся по вкусу, и что он незаметно ушел из театра. Но через две-три минуты, Троцкий неожиданно появился *на сцене* и, среди очень картинно расступившихся актеров, произнес короткую, но уместную по ходу действия, речь, посвященную пятилетию основания красной армии. После бурной овации, действие продолжало развиваться на сцене самым естественным образом, и Троцкий снова вернулся в свою ложу.

Этот прием слияния театра с жизнью, правда, не был уже новостью в театре Мейерхольда. Так, еще в 1921-м году, в постановке "Зорь" Верхарна, артисты разбрасывали в зрительный зал "агитки", и, однажды, было прочитано со сцены только что полученное в Москве и еще не опубликованное телеграфное сообщение члена реввоенсовета 5-ой армии, Смилги (впоследствии расстрелянного Сталиным) о взятии красной армией Перекопского перешейка в Крыму. Но, конечно, прочитать со сцены телеграмму — это одно, а появление на сцене реального Троцкого, в качестве действующего лица пьесы, в роли Наркомвоена — это уже совсем другое.

Мейерхольд, повторяю, относился к революции, как к явлению социальному, равнодушно. Но революция социальная открывала для него, как ему грезилось, пути к революции театра. В сущности, именно к этому сводился столь прогремевший в первые годы революции Мейерхольдовский "театральный Октябрь". В нескольких пропагандных формулах Мейерхольд провозгласил народный театр, театр для широких народных масс, который должен был, войдя в жизнь народа, стать сознательным оружием в руках рабочего класса в начатой борьбе на защиту своего государства, своей новой культуры, и т. д.... Но эти фразы, эти

"боевые лозунги" казались Мейерхольду не более, чем флагами, прикрываясь которыми он сможет, наконец, строить новые формы театрального выражения. Иных возможностей, иных путей, он не видел.

В первые годы "театрального Октября" подобная маскировка, действительно, оказалась полезной, но, к сожалению, это длилось не долго. Можно верить в коммунистическую революцию, или — ненавидеть ее, но нельзя не признать, что опыты, сделанные Мейерхольдом в те годы, были чрезвычайно смелыми и имели громадное значение в развитии театрального искусства дальнейших лет.

* * *

Если Троцкий (или Карл Радек) относились к поискам Мейерхольда с искренней симпатией, и, морально, всегда поддерживали его, то причиною этого был их высокий культурный уровень. Но большинство ленинского партийного окружения, не отличавшегося интеллектуальными качествами, придерживалось ленинского мнения о необходимости упрощения форм искусства и требовало, чтобы все виды искусства стали доступными пониманию "широких народных масс". Восставая против формальных поисков, марксисты-ленинисты сводили искусство к вульгарному реализму "верного отображения советской действительности". Даже жена Ленина, Н. Крупская, опубликовала, еще в 1921-м году уничтожающую статью по поводу мейерхольдовской постановки верхарновских "Зорь". Об этой статье Мейерхольд с веселым смехом рассказывал мне, но прочитать ее я не удосужился.

Между двумя позициями некоторое время держался народный комиссар просвещения, А. Луначарский. Несмотря на высокую репутацию, завоеванную Мейерхольдом, и на его принадлежность к коммунистической партии, Луначарский продолжал, однако, относиться к Мейерхольду с известной долей недоверчивости, постоянно возраставшей по мере того, как его искания все заметнее отходили от банального реализма. Уже в начале 1921-го года и в 1922-м году А. Луначарский писал:

"В. Э. Мейерхольд прошел несколько стадий развития, с большим чутьем следуя за эволюцией, так-сказать, модернистской моды. Символический стилизованный театр, театр по преимуще-

ству живописных ансамблей сменился у него театром вещным, конструктивным...

"Мейерхольд (...) беззаботно относится к содержанию, заявляя, что драматургия не важна в театре и хотя на разные лады, но одинаково продолжает уже господствовать форма. Отсюда получается большая опасность пустоты с точки зрения идейной и эмоциональной и уже не опасность, а несомненное наличие затрудняющих восприятие изворотов и кривляний, которые на здоровый вкус новой публики не могут не действовать отрицательно. В тех же случаях, когда они отрицательно не действуют, это свидетельствует только о легкости, с которой непредупрежденный пролетарий может быть отравлен устремлениями упадочной культуры...

..."Центральной фигурой новаторского театра является Мейерхольд. Он был, так-сказать, человеком театрального Октября. Правда, пришел он с революционными идеями не сразу, но когда пришел, то его пылкий энтузиазм сделал его яркой фигурой в нашем ярком театральном мире. Я не буду касаться здесь административной деятельности Мейерхольда. Она была довольно неудачной. Его окружали частью горлопаны, частью люди, страдавшие в то время корью левизны до умопомрачения. В результате чего пришлось этот немножко карикатурный Октябрь пресечь, как можно скорее. Зато в отношении художественном будущий историк русского театра во время революции посвятит много страниц Мейерхольду, а я должен посвятить ему, по крайней мере некоторое количество строк...

"...В театре РСФСР, Мейерхольд, следуя своей идеи политической и формальной левизны, дал замечательный спектакль. Нет никакого сомнения, что 'Зори', которые в конце несколько растрепались и надоели, которые по существу, уже из-под пера Верхарна вышли несколько несоответствующими идеалу революционной пьесы и были неудачно переделаны, все же явились настоящей зарей революционного театра. Я был очень против крышки рояля, которая летала по небу Опидоманя, я несколько конфузился, когда рабочие, тоже сконфуженные и почти вспотевшие от сознания своей некультурности, указывая перстом на ту или другую подробность декорации, спрашивали меня, что сей сон значит, и, несмотря на это, в особенности в первый спектакль, в театре чувствовался подъем и подъем на сцене. Пускай на сцене было слишком много крику, но были настоящие ораторы и революционный энтузиазм. Была новая форма, чистая, ве-



Анатолий Луначарский

личественная, простая. Конечно, заря была еще бледная, но несомненно свежая алая зорька. Следующий спектакль Мейерхольда 'Мистерия-буфф' Маяковского, конечно, шаг вперед. Я продолжаю утверждать и уверен, что это, в конце-концов, будет всеми признано, что 'Мистерия-буфф' Маяковского прекрасная буффонада — первый опыт и прообраз настоящей театральной революционной сатиры. И Мейерхольд во многом превосходно уловил и выразил ее дух. Наконец третьим шагом, который наверное был бы еще более значительным достижением, являлся грандиозный замысел революционизирования 'Коло-де Риенци' Вагнера. К сожалению, средств на это у Республики не хватило, и замысел приостановился. Быть может, Мейерхольду удастся осуществить его в будущем. Между тем, для Мейерхольда все эти постановки были компромиссами. Размахнулся он гораздо шире, он занес руку над самим театром, как таковым, и его принципами. Со стремительностью футбола летел и летит Мейерхольд вперед, не совсем ясно понимая, от кого он получил толчок. В чем заключается устремление Мейерхольда в настоящее время? В приближении театра к цирку, к мюзик-холлю. Пусть, говорит он, театр будет веселым зрелищем, пусть наполнится он гаерами, гимнастами, красками, звоном, весельем, мастерством, непринужденностью т. д. и т. п.... Конечно, этот мейерхольдовский театр, который я от всей души приветствую, не надо будет называть театром, его можно звать как угодно. Я предлагаю, когда мы осуществим его, первое подобное учреждение назвать *Мейерхольдией*. Это будет нечто замечательно веселое, милое, куда можно будет пойти отдохнуть душой. Это будет выражение американизма, от которого мы вовсе не думаем чураться, как от дьявола, которому мы охотно отдадим свое (как не будем несомненно прогонять и милого чертенка оперетку), но театра, конечно, заменить все это нам не в состоянии.

"Новые опыты Мейерхольда в этом отношении меня не удовлетворяют. Я вполне согласен с тем, что можно сделать театр менее зависимым от декорации, более вещным, согласен с тем, что машину можно выдвинуть на первый план, машину — не театральную, закулисную, а машину, как действующее лицо. Например, 'Паровозная обедня' Каменского есть первый шаг к такому превращению машины в лицо, и это хорошо. Но пока пусть не обидятся на меня Всеволод Эмильевич и другие наши конструктивисты, они очень напоминают обезьяну, которая очки лизала и низала на хвост, но не могла догадаться, что их надо

одеть на нос. Так и конструктивисты с машиной, будь то Архипенко или Татлин, Малевич или Альтман, будь то, наконец Мейерхольд с его декораторами, — все они переобезьянивают инженеров, но в чем *суть* машины, знают так же мало, как тот дикарь, который думал, что газеты читают для того, чтобы лечить глаза...

"Мейерхольд в будущих своих дерзновениях и попытках может дать очень много, но только надо помнить, что он все доводит до парадокса. В этом его своеобразная прелесть, за это его невозможно не любить. Но из этого же следует, что приходится брать его не без критики..."

Впрочем, уже в 1906-м году, в период сотрудничества Мейерхольда с Верой Комиссаржевской, Луначарский писал:

"Талант В. Ф. Комиссаржевской, сдабривая различные кунстштюки г. Мейерхольда, постепенно приучает молодую публику глотать его декадентские пилюли. С глубоким убеждением скажу, что г. Комиссаржевская служит дурному делу". ("Об искусстве и революции").

И — в другой статье, озаглавленной "Заблудившийся искатель" (прозвище, данное Луначарским Мейерхольду):

"В г. Мейерхольде, поистине, нет лукавства. У него узкий ум, он легко проникается идейками, зажигается оригинальностью той или другой концепции и начинает ее фантастически проводить в жизнь, словно у него наглазники. Он не сознает, что буржуазный инстинкт, декадентское настроение им владеет, — он пресерьезно думает, что служит прогрессу, ведет кого-то вперед... Г. Мейерхольд ищет. Это хорошо. Но, найдя какой-нибудь пустяк, он ставит его в красный угол и начинает стукать лбом перед малюсеньким фетишем. Старый сапог Метерлинка, пуговица от панталон Шопенгауэра, оброненные Брюсовым на перепутьи клочки черновиков, — вот чем снабдил свой музей наш передовой режиссер. Сжечь этот хлам надо!"

Но это писалось за 10 с лишним лет до октябрьской революции, когда Мейерхольд не состоял еще членом коммунистической партии. Но когда, после Октября, Мейерхольд вошел в КП(б), Луначарскому пришлось смягчить критическую форму по отношению к новому партийцу и переименовать "г. Мейерхольда" в "т. Мейерхольда". Это не помешало, однако, Луначарскому написать следующую фразу, в статье "Моим оппонентам", административную фразу народного комиссара просвещения:

"Я могу поручить т. Мейерхольду разрушение старого плохого и создание нового хорошего. Но сохранение старого хорошего я ему поручить не могу".

Это уже было достаточно выразительно и полно обещаний.

* * *

В. Э. Мейерхольд приезжал в Париж со своей женой, Зинаидой Райх, актрисой его театра (и бывшей женой Сергея Есенина) в мае 1926-го года, в августе 1928-го года и, со своей труппой, в мае 1930-го года.

В 26-м году он пробыл в Париже всего 5 или 6 дней, и мы виделись почти мельком, у меня. Свидание длилось не более получаса, Мейерхольд куда-то спешил, и мы условились снова встретиться через два дня, 31-го мая. Но утром этого дня я получил письмо.

"30-5-26.

Дорогой Анненков,

в понедельник, 31-го, как мы условились, увидеться не удастся. Надо наметить другой день, если я не укачу 2-го. Но это выяснится лишь в понедельник вечером.

С приветом

В. Мейерхольд".

Увидеться не удалось.

Но сразу же после приезда Мейерхольда в 1928-м году, он прислал мне следующую открытку:

22-8-28

"V. Meyerhold-Reich
Hôtel Malherbe
11, rue de Vaugirard, Paris, 6

Милый Анненков,

Мне бы очень хотелось (также и Зинаиде Николаевне) навестить тебя. Сообщи, когда мы могли бы к тебе нагрянуть.

С приветом

В. Мейерхольд".

Само собой разумеется, что вечером того же дня я сам "нагрянул" в отель Malherbe.

Мы не пошли ни ко мне, ни в театр, ни в кинематограф, и не

остались в отеле: мы блуждали из одного кафе в другое, и, наконец, "завязли", как говорил Мейерхольд в каком-то ночном кабарэ, на Монмартре. На стенах — монмартрские пейзажи в духе Утрилло. Крохотная эстрадка. Маленький оркестрик. На эстрадке кто-то пел, кто-то плясал, какой-то поэт читал свои стихи, какой-то остряк рассказывал анекдоты. В перерывах, посетители танцевали среди столиков, под звуки оркестрика. Кое-кто подпевал. Потанцевали чуть-чуть и мы, Мейерхольд и я — с красавицей Райх, по очереди.

— Симпатично, — произнес Мейерхольд.

— Парижская ночь, — ответил я.

— "Бродячая Собака", — сказал Мейерхольд.

— "Привал Комедиантов", — добавила Райх.

— Московский "Питтореск" — усмехнулся Мейерхольд, но у нас, в Советском Союзе, теперь всем бродячим собакам — крышка! Вместо бродячих собак — прочно засевшие кабаны с клыками.

Райх сердито взглянула на мужа, но промолчала.

Дня через два, зайдя ко мне, Мейерхольд развалился на диване и, вздохнув, сказал:

— Отдых! Я даже не знал, что отдых в жизни, действительно, существует. Для меня, отдыхом была всегда подготовка к труду. А здесь — ни черта не делаю. Гуляю, валяюсь, сплю. Замечательно! Зинаида утверждает, что мне это скоро надоест. Может быть она и права. Как всегда. Но пока... Пока что — давай чесать языком: в общем, это тоже занятие, хоть и пустопорожнее...

К сожалению, я должен был вскоре покинуть Париж и уехать на юг Франции. Наши встречи прервались.

* * *

Ю. Б. Елагин, скрипач, бывший в течение ряда лет (тридцатые годы) помощником концертмейстера и членом музыкальной коллегии театра имени Вахтангова, в своей весьма интересной книге "Укрощение искусств" (изд. имени Чехова, Нью-Йорк, 1952) о Мейерхольде, почти повторил слова Е. Б. Вахтангова, приведённые мною выше:

"Театр Мейерхольда (в двадцатых годах) стал ***Меккой и Мединой*** для всего левого мирового театра. К нему съезжаются

учиться левые режиссеры всех революционных театров мира... Казалось, что все, что только могла создать богатая фантазия современного режиссера, было испробовано и применено. Каждый спектакль Мейерхольда заключал в себе бездну режиссерской выдумки и изобретательности... Вообще, я мог бы теперь сказать с полной объективностью, что нигде заграницей — ни в Европе, ни в Америке — я не находил в театрах, культивирующих современный стиль спектакля, режиссерских приемов и нововведений, которые не были бы в свое время уже осуществлены или, по меньшей мере, намечены к осуществлению Мейерхольдом в его театре в Москве".

Это, конечно, совершенно правильно. Но, говоря о Мейерхольде, как о человеке, Ю. Елагин сбивается с прямой линии.

Мейерхольд, — пишет Елагин, — был человеком "саркастического ума и иногда злой иронии. К инакомыслящим он относился нетерпимо. Характер имел жестокий, зачастую неприятный для тех, кому приходилось с ним иметь дело. В своем театре он был полновластным диктатором. Когда он входил в репетиционный зал, раздавалась команда помощника режиссера: 'Встать! Мастер идет!' И актеры и присутствовавшая в зале публика *обязаны* были вставать".

Ошибочное преувеличение. Сколько раз мне приходилось бывать на репетициях в театре Мейерхольда, и я никогда не слышал ничего подобного. Если актеры и "присутствовавшая в зале публика" (например — я), действительно, вставали иногда при появлении Мейерхольда, то это было лишь невольным выражением восхищения перед художником, а не исполнением каких-то приказов. И встававшим — Мейерхольд дружески махал рукой.

Да и как было ни встать во время прихода Мейерхольда на репетицию? Достаточно прочесть несколько строк Игоря Ильинского об мейерхольдовских репетициях:

"На репетиции. Кто легче или юней самого юного импровизационно станцует на сцене, взлетит на станок, показывая восемнадцатилетний порыв? Шестидесятилетний Мейерхольд. Кто, не щадя своего живота, в импровизационном показе актерам валяется в пыли, хрипя, выплескивая свой ослепительный темперамент, гениально показывая сцену умирающего солдата? Шестидесятилетний Мейерхольд. Кто плачет на сцене, показывая образ обманутой шестнадцатилетней девушки, причем его ученики, затаив дыхание, смотрят на сцену, не видя седоватых волос,



Николай Петров

характерного носа, а видя перед собой юную девушку, с юными женственными движениями, с такими свежими, юными, неожиданными, хватающими за сердце интонациями, что слезы, проступавшие у всех на глазах, смешиваются с радостью беспредельного восторга перед этими гениальными вершинами актерского мастерства".

О Мейерхольдовских репетициях писал также и другой его ученик, Николай Петров (или — Коля Петер), в своей книге "50 и 500", выпущенной Всероссийским Театральным Обществом, в Москве, в 1960-м году:

"Что касается деталей и тонкостей в раскрытии образов, тех отдельных граней и характеров, которые требовали величайшего актерского мастерства благодаря острому режиссерскому решению отдельных сценических кусков, то вот тут-то Мейерхольд и развернул весь блеск своего актерского дарования и безудержной, небывалой фантазии, щедро одаряющей актера режиссерским показом — предложением или наглядным раскрытием неисчерпаемости актерских выразительных средств.

— Стоп! — раздавался голос Мейерхольда с режиссерского пульта. Затем он звонил в звоночек, пока не водворялась абсолютнейшая тишина, и в этой воцарявшейся ожидательной тишине совершался переход мэтра с режиссерского пульта на сцену... И Мейерхольд проделывал на сцене такое количество сценических показов, подтверждающих отдельные реплики, что можно было буквально ослепнуть от богатства и стремительности выбрасываемого ассортимента актерских красок... Я глубоко убежден, что все участники этих репетиций на всю жизнь сохранили в своей памяти то богатство театральных истин, которые так щедро и искрометно разбрасывал этот неуемный художник театра... К. С. Станиславский говорил, что режиссер должен уметь увлечь актера, и Мейерхольд идеально умел это делать".

Сарказм и ирония (порой, злая) были, конечно, свойственны Мейерхольду, но это отнюдь не являлось "жестокостью" его характера. "Нетерпимое" отношение к "инакомыслящим" также не было показателем дурного характера: Мейерхольд просто не хотел сдавать свои позиции и принимать позиции других. Жестокость и нетерпимость были только непобедимой настойчивостью, не соглашавшейся ни на какие творческие уступки, и относились к актерам (или к иным сотрудникам) не как к людям и товарищам, но исключительно к их работе, то-есть к тому, что они должны были создавать на сцене. Эта черта (убедитель-

ность и непреклонность художника) были основой славы Мейерхольда и причиной его гибели.

"Бывая *в работе* иногда достаточно резким, Мейерхольд умел *в жизни* разводить такой Версаль, как мы тогда говорили, что ему смело мог бы позавидовать даже Людовик 15-ый", — писал Н. Петров в той же книге.

Вне работы Мейерхольд был очаровательным и верным товарищем, мягким и лишенным какого бы то ни было высокомерия. Даже костюм его — рабочая блуза и рабочая фуражка — подчеркивали это. Однажды, шутя, я спросил его:

— Твоя мятая рубаха и козырка, что это? Символ диктатуры пролетариата?

— Ничего подобного! — засмеялся Мейерхольд, — это просто мое *сближение* с ним. Диктатура пролетариата? Программная ересь, миф!

Сколько у нас было, на протяжении шестнадцати лет, дружеских встреч, бесед, споров, и — никогда, с его стороны, никакой надменности или неравенства. Иногда проскальзывали даже нотки застенчивости и всегда — простота, доброжелательство и внимательность. Доказательством моих слов может служить хотя бы еще одно письмо Мейерхольда, полученное в Париже и помеченное 18-11-28:

"Дорогой друг,

пишу тебе по парижскому адресу (авось ты уже вернулся с юга), не зная того, где ты отдыхал (или еще отдыхаешь).

Дело вот в чем: мне необходимо художнику *** привезти что-нибудь из орудий производства (краски, кисти, что-нибудь в этом роде). Посоветуй, пожалуйста, что замечательного в этом роде — повезти из того, конечно, что ни за какие деньги нельзя купить у нас.

Наш адрес: Hôtel Malherbe 11, rue de Vaugirard, Paris 6.

Tel.: Littré 31-82.

Зин. Ник. и я шлем привет жене твоей и тебе. Необходимо повидаться. Привет.

В. Мейерхольд".

Я не думаю, чтобы человек, представленный Елагиным, мог проявить такую заботливость к начинающему художнику...

По счастливой случайности, я вернулся в Париж дня за два до этого письма и смог помочь Мейерхольду купить все недо-

ступные тогда для советского художника "орудия производства". Мейерхольд оказался чрезвычайно щедрым, и художник, наверное, был очень доволен.

В эти же дни Мейерхольд рассказал мне о своих переговорах с французскими театральными деятелями об организации парижских гастролей его театра, которые должны были состояться через год. Мейерхольд не скрывал своей радости: наконец-то Париж увидит его спектакли.

— Только бы успеть, — закончил он, — а то меня в Советском Союзе уже кроют, как хотят!

* * *

Мейерхольд "успел", несмотря на сделанные им, после возвращения в Москву, постановки "Клопа" (с Игорем Ильинским в главной роли Присыпкина) и "Бани" Маяковского, вызвавшие негодование советской власти.[11] Мейерхольд приехал со своей труппой в Париж в мае 1930-го года. На другой же день он зашел ко мне и, сказав, что механики его московского театра не говорят, к сожалению, по-французски, попросил меня войти в сценические заботы. Я с удовольствием согласился.

Мы стали встречаться почти ежедневно, так как все подготовительные, репетиционные дни мне приходилось проводить на сцене театра, чтобы облегчить совместную работу московских и парижских техников по установке декораций, аксессуаров, освещения и т. п.

Мейерхольд привез три постановки: "Лес" Островского и "Великодушный рогоносец" Кромелинка, которые я уже видел в Москве, а также — "Ревизор" Гоголя, поставленный в Москве 9-го декабря 1926-го года, то-есть — два года спустя после моего отъезда заграницу. Эта постановка была встречена в Советском Союзе весьма недружелюбно.

Несмотря на костюмы, мебель и прочие предметы времен Гоголя, его пьеса казалась, в Мейерхольдовской трактовке, вполне современной, не отражавшей никакой определенной, замкнутой в себе эпохи. Вот почему я ничуть не удивился, прочтя 6 лет спустя, в одной из советских газет, "стенограмму беседы В. Мейерхольда с самодеятельными художественными коллективами

---

[11] Подробнее я говорю об этом в главе о Вл. Маяковском.

завода 'Шарикоподшипник', 27 мая 1936 года, в Москве. Мейерхольд сказал:

"Возьмем, например, пьесу 'Ревизор' Гоголя. Взяточничество, типы Городничего, Ляпкина-Тяпкина и др. — это выхваченные куски из жизни, но Гоголь смог так сорганизовать материал, что и на сегодняшний день эта пьеса еще звучит. Хлестаков, например, в нашем быту еще живет. Когда мы читаем отдел происшествий, мы там еще видим типы Гоголя".

Бóльшее, в 1936-м году, сказать в Советском Союзе было уже трудно, но и этих слов достаточно, чтобы понять смысл Мейерхольдовской "беседы".

О "хлестаковщине", нарождавшейся в "советской действительности", писалось, впрочем и до этого: например — пьеса М. Горького "Работяга Словотеков", запрещенная сразу же после представления, в 1921-м году. Но еще годом раньше, в Москве была поставлена пьеса "Товарищ Хлестаков" некоего Смолина, свирепый отзыв о которой был напечатан в "Правде", за подписью Егора Каменщикова, где говорилось:

"*Гостекомдрам* (Государственный театр коммунистической драматургии)...

"Нашлось учреждение, которое рискнуло открыть театр с таким титулом.

"Нашлись и смелые люди, объявившие себя при всем народе не только мастерами государственной и коммунистической драматургии, но даже и —

"— Всемирной.

"Смелость города берет. Но посмотрим — какая смелость у этих гостекомдрамцев.

"В субботу они показывали первую свою работу — 'Товарищ Хлестаков'...

"Мастера коммунистической и всемирной драматургии потянулись за настоящими мастерами.

"Обывательское представление о коммунизме, очевидно, целиком уложилось у них в формулу:

"Грабь награбленное!

"И они добросовестнейшим образом ограбили режиссеров — Таирова, Грановского, Комиссаржевского и Мейерхольда.

"Зрелище получилось неописуемое:

"'Принцесса Брамбилла', 'Мистерия-буфф', 'Свадьба Фигаро' — сразу одновременно на одной сценической площадке.

"При этом соединение шаблонов, и без того набивших оско-

мину, было сделано крайне бездарно и ученически неумело. Отврат полнейший".

Из этой статейки Егора Каменщикова становится ясным, что для сотрудника "Правды", "настоящие мастера" — Таиров, Грановский, Комиссаржевский и Мейерхольд — были не более чем "грабителями", насаждавшими в театре "набившие оскомину шаблоны".

* * *

Коммунистические бюрократы возмущались мейерхольдовской трактовкой "Ревизора" — незамаскированной сатирой на них самих. Не было ничего неожиданного в том, что даже в 1952 году, всего на один год раньше смерти Сталина, я прочел в толстом томе "Гоголь и театр", выпущенном в Москве государственным издательством, статью Горбуновой, где говорилось:

"В своих режиссерских ухищрениях при постановке гоголевских пьес формалисты пытались использовать сцену советского театра для пропаганды буржуазной идеологии и затормозить строительство новой, социалистической культуры.

"Советское театральное искусство, развиваясь в этой борьбе, укреплялось на позициях социалистического реализма. Но проявление буржуазного формализма давали себя знать и в первые годы истории нашего театра и позднее.

"Идеологом воинствующего формализма в театре был Мейерхольд. Отрицая и разрушая реалистическую эстетику, он наносил главные удары по драматургии, рассматривая ее только как условный повод для воплощения собственных эстетских и формалистических замыслов. Постановка 'Ревизора' в 1926 году явилась своеобразным манифестом эстетских и идеологических воззрений Мейерхольда, чуждых и глубоко враждебных советской культуре. На афише значилось: 'Актерами театра им. Вс. Мейерхольда представлен будет 'Ревизор' в новом виде, совершенно переделанный, с переменами, прибавлениями, новыми сценами'. И, действительно, текст бессмертной комедии, разбитый на пятнадцать эпизодов (что — неверно, так как их было у Мейерхольда десять, Ю. А.), очень мало напоминал гоголевского 'Ревизора'. Мейерхольд скомбинировал сценическую композицию, составленную из всех существующих редакций комедии, включая и черновые наброски. Он пополнил ее фрагментами из других произведений Гоголя — 'Женитьбы', 'Игроков', 'Отрывка'

(Собачкин), 'Мертвых душ'. В текст были включены и собственные измышления автора переделки.

"Переосмыслены были и главные действующие лица комедии: городничий олицетворял важного представителя николаевской военщины, почти генерала; Анна Андреевна — губернскую Клеопатру, красавицу и модницу, одержимую эротоманией; Хлестаков, появлявшийся на сцене в сопровождении таинственного двойника — офицера, трактовался как некая демоническая личность, авантюрист и шулер; старый слуга Осип был заменен молодым пройдохой-лакеем, едва ли не соучастником мистификаторских проделок Хлестакова. Социальная сатира Гоголя была превращена в пошлый фарс, смесь мистики и патологии.

"Так было извращено формалистами одно из величайших творений русской драматургии.

"Советский народ, советская общественность сурово осудили этот спектакль и всю буржуазно-формалистическую враждебную деятельность Мейерхольда. В январе 1938 года театр был закрыт, как театр чуждый народу".

* * *

"Перекройка" пьесы была, действительно, весьма решительной. В связи с этим, 24 января 1927 года (через полтора месяца после московской премьеры "Ревизора"), "фиговая ассоциация" писателей, о которой я говорил уже в главе, посвященной Замятину, устроила вечер чествования Мейерхольда, где ему было прочитано "Приветствие от Месткома Покойных Писателей", из которого я даю здесь небольшую выдержку, и авторами которой были Евг. Замятин и Мих. Зощенко:

"Потрясенные вторичной кончиной нашего дорогого покойного Н. В. Гоголя, МЫ, великие писатели земли русской, во избежание повторения прискорбных инцидентов, предлагаем дорогому Всеволоду Эмильевичу, в порядке живой очереди, приступить к разрушению легенды о нижеследующих классических наших произведениях, устаревшие заглавия которых нами переделаны соответственно текущему моменту:

1. Д. Фонвизин: "Дефективный переросток" (быв. "Недоросль").

2. А. С. Пушкин: "Режим экономии" (бывш. "Скупой рыцарь").

3. Его же: "Гришка, лидер самозванного блока" (бывш. Борис Годунов").

4. М. Ю. Лермонтов: "Мелкобуржуазная вечеринка" (бывш. "Маскарад").

5. Л. Н. Толстой: "Электризация деревни" (бывш. "Власть тьмы").

6. Его же: "Тэ-же" или "Же-тэ" (бывш. "Живой труп").

7. И. С. Тургенев: "Четыре субботника в деревне" (бывш. "Месяц в деревне").

8. А. П. Чехов: "Елки-палки" (бывш. "Вишневый сад").

9. А. С. Грибоедов: "Рычи, Грибоедов"[12] (бывш. "Горе от ума").

10. Товарищ Островский настаивает на сохранении прежних своих названий: "На всякого мудреца довольно простоты", "Таланты и поклонники", "Свои люди — сочтемся", "Не в свои сани не садись"...

* * *

Впрочем, следует заметить, что театральная судьба гоголевского "Ревизора" далеко не всегда была благополучна.

Первое представление "Ревизора" состоялось на сцене Александринского театра, в Петербурге, 19-го апреля 1836-го года. Мой предок, Павел Васильевич Анненков, известный русский литературный мемуарист и критик 19-го века, а также — личный друг Гоголя, присутствовал на этом спектакле, и описал в своих воспоминаниях:

"Уже с первого акта, недоумение было на всех лицах (публика была избранная в полном смысле слова), словно никто не знал, как должно думать о картине, только что представленной. Недоумение это возрастало потом с каждым актом. Как будто находя успокоение в одном предположении, что дается фарс — большинство зрителей, выбитое из всех театральных ожиданий и привычек, остановилось на этом предположении... Совсем другое произошло в четвертом акте: смех по временам еще пролетал из одного конца зала в другой, но это был какой-то робкий смех, тотчас же пропадавший... По окончании акта прежнее недоумение уже переродилось почти во *всеобщее негодование,* которое довершено было пятым актом... Общий голос, слышавшийся по

---

[12] Намек на пьесу Сергея Третьякова «Рычи, Китай».

всем сторонам, избранной публики был: это — невозможность, клевета, и фарс".

Затем начались злостные нападки газетной критики, часто повторявшиеся. Дело дошло до того, что в 1872-м году, то-есть — 36 лет после первого представления "Ревизора" и на 20 лет позже смерти Гоголя, министр внутренних дел царского режима потребовал прекратить спектакли "Ревизора" на том основании, что эта пьеса производит "слишком сильное впечатление на публику и, притом, *не то, какое желательно правительству*".

Как мы видим, история повторяется. Впрочем — не совсем. Пьесу Гоголя, в конце концов, запретить не удалось. Как это произошло? Это произошло потому, что в эпоху "самодержавного" режима писать можно было не только то, что требовалось правительством и не только то, что разрешалось им. В те времена существовала также и свободная литература и свободный театр и свободная критика. Если бы это было не так, то как-бы дошли до нас Пушкин и Гоголь, Толстой и Достоевский, Некрасов, Тургенев, Салтыков-Щедрин, Сухово-Кобылин и так — до Максима Горького включительно. Об этом свидетельствует даже сам Гоголь в своем "Театральном разъезде". В последнем монологе "Разъезда" автор представленной пьесы говорит, выходя из театра:

"Я услышал более, чем предполагал. Какая пестрая куча толков! Счастье комику, который родился среди нации, где общество еще не слилось в одну недвижную массу, где оно не облеклось одной корой предрассудка, заключающего мысли всех в одну и ту-же форму и мерку".

Это "общество" теперь вполне сформировалось в Советском Союзе.

* * *

Парижские гастроли труппы Мейерхольда должны были состояться в театре Монпарнасс, на улице de la Gaité, под покровительством "Почетного Комитета", имена членов которого были опубликованы на заглавной странице программы: Фирмэн Жемье, Гастон Бати, Шарль Дюллен, Луи Жувэ, Георгий Питоев и Сидней Рэй.

Моя работа оказалась довольно сложной. Если в пьесе Кромелинка были уничтожены все декорации (кроме примитивной конструкции), все аксессуары, рампа, софиты и даже костюмы и

Шарль Дюллен



грим актеров, то декорации “Леса” были весьма кропотливыми, а в “Ревизоре”, как я уже говорил, оказалось, вместо пяти действий, *10 картин,* очень пышно обставленных. Декораций в обычном понятии этого термина, на сцене тоже не было, но к началу каждой картины, из темной глубины сцены выплывала к рампе обширная платформа, роскошно меблированная, заполненная аксессуарами и актерами. Когда картина заканчивалась, то платформа снова отодвигалась назад и исчезала вместе с актерами, в темноте, чтобы тотчас появлялась другая, в новом оформлении... Создавалось впечатление, будто зрителям подносят каждый раз новое блюдо со всевозможными яствами.

В предисловии к программе говорилось:

“Среди русских театральных постановщиков, Вс. Мейерхольд является тем, чье имя пользуется наиболее универсальной известностью. Это — борец, каждое произведение которого вызывает страстные споры. Число его разрушителей велико, но оно значительно меньше, чем число его поклонников. Впрочем, и те и другие согласны, что Мейерхольд покидает проторенные пути и что все сделанное им полно новых и смелых идей. Его сценические постановки колеблют наши привычные концепции, заставляют нас задумываться и всегда вызывают восхищение перед тем, кем эти постановки созданы... Театр Мейерхольда, считающийся теперь одним из самых крупных московских театров, весьма пришелся по вкусу широким народным массам... которым Мейерхольд дарит дыхание своего искусства, столь оригинального и мощного...”

Первым, показанным в Париже, 16-го июня, спектаклем был именно “Ревизор”, спектакль двух авторов: Гоголя и Мейерхольда. В сущности, трудно даже сказать, кого было более в этом спектакле — Гоголя или Мейерхольда, переделавшего текст и перекроившего всю архитектонику, всю структуру пьесы. Реакция публики была необычайно шумной. Бурные аплодисменты перемешивались с возгласами возмущения. Противниками были, главным образом, русские зрители, не узнавшие *привычного* “Ревизора”. В последний раз я видел “Ревизора” в Художественном Театре, с Михаилом Чеховым в роли Хлестакова. Я даже сделал с него, во время антракта, в его уборной, карикатурный набросок, который был опубликован в петербургском журнале “Театр и Искусство”. Игра Чехова была блестящей, но это был еще классический, традиционный “Ревизор”. В Театре Монпарнасс “Ревизор” был неузнаваем.



Никита Балиев

Я помню, как Никита Балиев, бывший в тот вечер среди публики, переполнившей зрительный зал, громогласно заявлял:

— Безобразие! Искалеченный Гоголь! Недопустимо! Чёрт знает что!

И обернувшись ко мне:

— Айда за кулисы!

Пройдя за кулисы и увидев Мейерхольда, окруженного на сцене "Почетным Комитетом", журналистами и поздравителями, Балиев ринулся к нему, обнял его и поцеловав в обе щеки, воскликнул:

— Я с вами не согласен! Не согласен!! Но спектакль — великолепный, здорово! Браво! Вы многим утерли нос!

Оба весело засмеялись.

— Хорошо, что вы говорите по-русски, —сказал Мейерхольд.

Балиев: — Я могу и по-французски.

Мейерхольд: — Это не обязательно.

Оба снова рассмеялись.

Вспоминая теперь эту постановку, я считаю справедливым отметить, что одной из самых удачных и наиболее гоголевских сцен оказалась сцена, выключенная Гоголем из первого издания пьесы, сцена, где Анна Андреевна рассказывает своей дочери, Марье Антоновне, о своих дамских успехах:

— Все, бывало, в один голос: "с Вами, Анна Андреевна, довольно позабыть все обстоятельства". А стоявший в это время штабс-ротмистр Старокопытов? Красавец! Лицо свежее, как я не знаю что; глаза черные-черные, а воротнички рубашки его — это батист такой, какого никогда еще купцы наши не подносили нам. Он мне несколько раз говорил: "Клянусь вам, Анна Андреевна, что не только не видал, не начитывал даже таких глаз; я не знаю, что со мною делается, когда гляжу на вас..." На мне еще тогда была тюлевая пелеринка, вышитая виноградными листьями с колосьями и вся обложенная блондочкой, тонкою, не больше, как в палец — это, просто, было обворожение! Так говорит, бывало: "Я, Анна Андреевна, такое чувствую удовольствие, когда гляжу на вас, что мое сердце говорит..." Я уж не могу теперь припомнить, что он мне говорил. Куда-же! Он после того такую поднял историю: хотел непременно застрелиться, да как-то пистолеты куда-то запропастились; а случись пистолеты, его бы давно уже не было на свете".

Эта сцена происходила в обстановке элегантнейшего будуара, полного цветов и кружев. Анна Андреевна полулежала на дива-

не, как Madame Рекамье на картине Давида, а вокруг нее, то из-под дивана, то — из-за стола, то — из-за комода неожиданно возникали, один за другим, молодые красавцы офицеры и мимически признавались ей в любви; один из них вынул из кармана пистолет и застрелился у ног Анны Андреевны.

* * *

Следующие постановки Мейерхольда, показанные в Париже, "Лес" и "Великодушный рогоносец", были встречены восторженно, без враждебных демонстраций. Должен, однако, отметить, что русских консервативных ценителей театра на этих спектаклях было несравнимо меньше, чем на "Ревизоре". Разочарованные или возмущенные "искажением классиков", они больше к Мейерхольду не пришли. Зрительный зал, тем не менее, был заполнен до отказа. Считаю также нужным сказать, что Никита Балиев, не согласившийся с постановкой "Ревизора", к "консерваторам" отнюдь не принадлежал и присутствовал на всех трех спектаклях. Так же, как и другой русский постановщик, Федор Комиссаржевский, бывший тогда в Париже.

* * *

В программе мейерхольдовских парижских гастролей одна страничка была отведена для следующего сообщения:

"В фойе театра
в течение гастролей труппы Мейерхольда
выставка
современной живописи
Адлен, Альтман, Анненков, Арапов, Глущенко, Гончарова,
Гросс, Ларионов, Минчин, Терешкович, Хейтер".

Эта крохотная выставка была организована мною в знак приветствия Мейерхольду, и я выставил на ней его портрет, сделанный мной еще в Москве, в его квартире, в 1922-м году. Из перечисленных выше художников, — Арапова, Гончаровой, Ларионова и Минчина нет уже в живых.

* * *

После репетиций, затягивавшихся порой до позднего часа, и в дни спектаклей (их было всего 10: "Ревизор" — 4 раза, "Лес"

— 4 раза, "Великодушный рогоносец" — 2), мы часто, выйдя из театра, заходили втроем — Зинаида Райх, Мейерхольд и я (иногда — с кем-нибудь из актеров) — в кафе на той же улице и покидали его в час или в два часа ночи. Горячие франкфуртские сосиски в горячей тушеной капусте, бутылка хорошего вина...

Как-то, когда мы были только втроем, Мейерхольд признался мне что он хочет особенно заняться кинематографом и что он уже вошел даже в переговоры с некоторыми американскими кино-продюсерами.

— Кинематограф, — смеялся он, дошел до таких технических высот, что теперь можно чёрт знает что накручивать! Только, конечно, не в Советском Союзе с его "социальными заказами".

1930-й год был как раз годом появления говорящего кинематографа и выхода на экран первого говорящего фильма знаменитого французского кино-режиссера Ренэ Клера, "Под парижскими крышами", фильма, решившего дальнейшую участь "седьмого искусства".

Кинематограф давно интересовал Мейерхольда, но ему в этой области не везло. Еще в 1914-м году он сделал очаровательный фильм "Портрет Дориана Грея" (по роману Оскара Уальда), но фильм не пришелся по вкусу "широкому кинематографическому зрителю" и почти сразу же исчез из обращения. У меня сохранилась вырезка из журнала "Театр и Искусство" от 1914-го года, где говорится:

"Как понимать? 'Кине жур' в обозрении истекшего года радуется успехам кинематографии и, между прочим, указывает, что кинематографические искатели новых путей приветствуют появление в своей среде такого крупного художника, как Мейерхольд. А ниже встречаем такие вирши:

Да, впечатленья эти (ах!)
Забудутся весьма не скоро:
Я видел — барыньку в штанах,
Я видел — спину режиссера...
И точно опоен дурманом,
(Как, только, мозг остался цел?)
Шептал я: "Греем Дорианом
Он фирму здорово нагрел!"

"Может быть, приветствуют г. Мейерхольда конкуренты фирмы, на которую он работает?"

* * *

Не менее часто Мейерхольд возвращался в беседах со мной и к своим театральным проектам.

— Твои идеи о динамических декорациях, прости меня пожалуйста, — сказал он однажды, — мне кажутся теперь уже недостаточными. Я вижу уже динамическую сцену. Не только — вращающуюся, но и бегающую — куда угодно: через весь зрительный зал и даже — во двор! Почему бы нет? А то и прямо на улицу, в толпу прохожих! А? Только в Москве опять начнутся марксистские придирки, идеологические протесты, возвращение к классикам и прочий анахронизм. Там теперь театр обречен на гибель. В Америке, я думаю, было бы проще... Кто его знает? Возможно, что по окончании здешних гастролей, отдохнув на юге и хорошенько подумав, мы с Зинаидой дернем directement в Нью-Йорк...

Зинаида Райх снова сердито взглянула на Мейерхольда и снова промолчала.

По окончании гастролей (24 июня), пробыв несколько дней в Париже (посещение музеев, встречи с членами "Почетного Комитета" и другими людьми театра, проводы своих актеров и техников, уезжавших в Москву, заботы по отправке сценических материалов), З. Райх и Мейерхольд уехали (в первых числах июля) на отдых, во Франции. Два месяца спустя, я получил от Мейерхольда следующее (пневматическое) письмо, которое, позже, я даже застеклил, потому что оно для меня — драгоценность. Печетаю здесь фотокопию с него:

"6-9-1930

Дорогой Жорж,

Мы с З. Н. уже в Париже, вернее — опять. Скоро уезжаем. Торопись откликнуться. Наш телефон Littré 31-82 (адрес на об.) Скоро — в Москву. Потом в Нью-Йорк (ноябрь 1930). Ужасно досадно, что после наших гастролей нам не удалось тебя почествовать. Ведь ты нам помог "очень х 3", как недавно написал нам Константин Есенин, сын З. Н. и мой пасынок. Мы отдохнули и в хорошем настроении. Надо же нам похохотать вместе за кружкой пива или чего-нибудь послаще. З. Н. кланяется тебе и жене твоей. Я тоже. Звони утром между 10 и 11 или 1 — 2, или 7 — 8 веч. Звони сегодня.

Целую. Твой

В. Мейерхольд".

Последнее письмо Мейерхольда.

Я позвонил (все в тот же отель Malherbe), и мы встретились

Дорогой Жорж, 6-IX-1930

мы с З. Н. уже в Париже, вернее — опять. Скоро уезжаем. Торопись откликнуться. Наш телефон Littré 31-82 (адрес на об.). Скоро — в Москву, потом в Нью-Йорк (ноябрь 1930). Ужасно досадно, что после наших встреч нам не удалось тебя почествовать. Ведь ты нам помог „Лень × 3", как недавно написал нам Константин Есенин, сын З. Н. и мой пасынок. Мы отдохнули и в хорошем настроении. Надо же нам похохотать вместе за кружкой пива или чего-нибудь послаще. З. Н. кланяется тебе и жене твоей. Я тоже. Звони утром между 10 и 11 или 1-2, или 7-8 веч. Звони сегодня.

Целую. Твой

В. Мейерхольд

Автограф В. Мейерхольда

в кафе, на бульваре Ст. Мишель. Хохотали, за стаканом сладкого итальянского аперитива. На мой вопрос, почему они не едут прямо в Америку, Мейерхольд ответил.

— Зинаида. Ее тоска по родине. Я это вполне понимаю.

Райх, на этот раз, очень ласково улыбнулась.

Я проводил их до отеля. Мейерхольд и я трижды поцеловали друг друга. Он задержал мою руку и произнес:

— Давай еще раз!

— Давай!

И мы еще раз трижды поцеловались.

— Облобызались? — засмеялась Райх и тоже поцеловалась со мной...

* * *

Вскоре после возвращения Мейерхольда в Москву, я получил от заведующего Музеем Государственного Театра имени Мейерхольда следующее письмо:

Милый друг,
Юрий Павлович,

Обращаюсь к Тебе с просьбой. Музей Театра Мейерхольда очень хотел бы иметь оригинал портрета Всеволода Эмильевича твоей работы. Он в Музее представлен в репродукции. Подари его нам. Прости, что так примитивна наша просьба. Доставишь огромную радость всем, и особенно мне, посвящающему труды свои любимому Театру.

Твой Валериан Степанов.
Завед. Музеем Гостеатра
им. Вс. Мейерхольда.

Москва
Государственный Театр
им. Вс. Мейерхольда,
Бол. Садовая, 20. Музей".

Мне очень хотелось исполнить эту просьбу, но расставание с портретом казалось мне слишком грустным, и я оставил его в Париже. Последующие годы, уничтожившие не только Музей Театра имени Мейерхольда, но и Театр и самого Мейерхольда, показали, что я поступил правильно. Портрет хранится сейчас в Америке, в частной коллекции. Репродукция, о которой Степанов упомянул в письме, взята была из альбома, изданного ле-

нинградским Государственным Издательством, в 1926-м году: "Ю. Анненков. Семнадцать портретов. Предисловие А. В. Луначарского". Рисунок воспроизведен почти в натуральную величину, фототипией очень высокого качества. В своем предисловии А. Луначарский писал:

"Положительно химеричен, фантастически и сверкающе виртуозен портрет т. Мейерхольда, взятого в плоскости самоуверенного и талантливого эксцентрика".

В 1926-м году Луначарский еще не предвидел трагической судьбы этого "эксцентрика".

Что же касается моего личного мнения, то я считаю, что лучшие портреты Мейерхольда были сделаны П. Кончаловским и П. Вильямсом.

* * *

Дальнейшее о Мейерхольде мне известно лишь по газетам, по журналам, по книгам, опубликованным в Советском Союзе и заграницей, и по рассказам друзей и противников Мейерхольда, с которыми мне случалось встречаться.

После его возвращения в Москву, началась все более систематическая травля Мейерхольда в "высоких партийных кругах" и, в частности, "комитетом по делам искусства". Американские гастроли мейерхольдовской труппы, поэтому, были отменены. Радость свободного творчества, надежды, — все это стало постепенно заменяться у Мейерхольда горечью разочарований и муками. Но, как все подлинные художники, Мейерхольд бодрился. В 1933-м году он поставил "Свадьбу Кречинского" Сухово-Кобылина, — правда, без "формалистических перегибов" (советский термин), но в чрезвычайно высокой классической (а не академической) форме.

В том же году, Мейерхольду удалось еще раз побывать в Париже. Меня там тогда не было, и я с Мейерхольдом не встретился. Мне известно только, со слов Сергея Лифаря, что Мейерхольд обращался к нему с предложением принять участие (по хореографической линии) в постановке "Дамы с камелиями" А. Дюма-сына, которую Мейерхольд собирался осуществить в своем театре, в Москве. Поездка в Москву, однако, оказалась тогда для С. Лифаря неосуществимой.

В 1934-м году, Мейерхольд начал постройку своего нового гигантского театра, по тому плану, о котором он мечтательно рас-

Витторио де Сика



сказывал мне в Париже. Сверх уже известных, испытанных технических новшеств сцены, она впервые должна была стать передвижной, и в одну минуту, перемещаться в центр зрительного зала, где кресла мгновенно раздвигались вокруг нее и становились крутящимися, чтобы зритель мог без труда наблюдать действие во всех частях залы, не поворачивая даже головы.

Тогда же Мейерхольд поставил "Даму с камелиями". Зная Мейерхольда, я верю компетентным свидетелям, видевшим эту постановку и говорившим мне с энтузиазмом о ее художественном совершенстве, о чистоте стиля романтической эпохи и о возврате к исканиям Мейерхольда периода театра В. Ф. Комиссаржевской — статичность образов, музыкально-живописная гармония, безупречность ритмов движений и речи, выразительность пауз, легкость и прозрачность видений и, разумеется, полное отсутствие какого бы то ни было родства с "социалистическим реализмом" и его вульгарностью.

Именно эти высокие качества постановки и полная оторванность от марксистско-ленинско-сталинской действительности и вызвали взрыв негодования коммунистической власти. Та же участь постигла и последнюю, прощальную постановку Мейерхольда, сделанную, в 1936-м году, в Ленинградском Малом Оперном Театре: "Пиковая Дама" Пушкина-Чайковского. В советской прессе откровенно заговорили о необходимости избавить советский театр, советскую жизнь, от такого опасного чужака, каким казался ей Мейерхольд, несмотря на его партийный билет.

Атмосфера сгущалась. В 1936-м году, на Всесоюзном Совещании Театральных Работников, в Москве, Вс. Мейерхольд сказал:

"Как только товарищ Сталин принялся за фронт искусства, он тотчас дал ценнейшие указания, что нужно сделать, чтобы художники пошли по новому пути, по пути социалистического реализма, без трюкачества. Самое главное в искусстве — простота".

Но у Мейерхольда все же хватило мужества добавить, что "у каждого художника — *свое* представление о простоте" и что "в поисках простоты художник не должен терять особенностей своего лица". Этой фразой Мейерхольд выразился против нивелирования форм в искусстве и — в защиту творческой индивидуальности художника.

В том же году, Александр Таиров, создатель Камерного Театра, признавался:

"По мере того, как я сбрасывал с себя путы формализма, я чувствовал себя все радостнее, крепче, счастливее и свободнее".

Наконец, 7-го ноября 1937-го года, в день двадцатилетия большевистского переворота, К. С. Станиславский произнес (см. журнал "Театр", № 10, 1952 г.):

"С первых же дней Великой Октябрьской социалистической революции партия и правительство приняли на себя все заботы о советском театре не только материально, но и идейно, стоя на страже правды и народности в искусстве, охраняя нас от всяких ложных течений. Ведь именно партия и правительство возвысили свой голос против формализма, за подлинное искусство. Все это обязывает нас быть подлинными художниками и следить за тем, чтобы в наше искусство не закрадывалось ничего ложного и чужого.

"Как отрадно работать для своего народа в тесном с ним общении! Это чувство — результат воспитания, которое дала нам коммунистическая партия во главе с дорогим, любимым Иосифом Виссарионовичем. Он так просто, так искренно подходит ко всем жизненным вопросам и так верно и прямо их разрешает. Товарищ Сталин — подлинный, заботливый друг всего живого, прогрессивного, всегда все предвидящий, предупреждающий. Сколько он сделал хорошего для нас, актеров! Спасибо ему за все это".

Спустя 40 дней, то-есть — 17-го декабря 1937-го года, газета "Правда" опубликовала статью П. Керженцева "Чужой театр", направленную против В. Мейерхольда. Эта преступная статья часто упоминается в трудах, посвященных Мейерхольду, но никогда не приводится полностью. Я сделаю это для иллюстрации той атмосферы, в которой Мейерхольду приходилось жить и работать. Я называю эту статью преступной, потому что 1937-й год был годом разгара кровавых сталинских "чисток" и физического искоренения "троцкизма". Печатая свою статью, П. Керженцев прекрасно знал, чем она грозила Мейерхольду.

"К двадцатилетию Великой социалистической революции", писал Керженцев, — "только один театр из 700 советских профессиональных театров оказался и без специально приуроченной к Октябрьской годовщине постановки и без советского репертуара. Это — театр им. Мейерхольда.

"В те дни, когда наши театры показывают десятки новых советских произведений, отражающих нашу эпоху, образ Ленина, этапы революционной борьбы, когда тысячные аудитории го-

рячо приветствуют актеров, режиссеров, композиторов и драматургов, сумевших отразить в своем творчестве величайшие проблемы строительства социализма, борьбу с врагами народа, — театр им. Мейерхольда оказался полным политическим банкротом.

“Почему это произошло?

“В. Мейерхольд начал свою работу в советском театре с тяжелым грузом прошлого. Вся его театральная деятельность до Октябрьской революции сводилась, преимущественно, к борьбе против реалистического театра, за театр условный, эстетский, мистический, формалистический, т. е. чуравшийся действительной жизни. В. Мейерхольд шел в этом случае по пути с той частью русской интеллигенции, которая в период реакции бросилась в объятия мистики, символизма и богоискательства и пыталась этими средствами одурманивать и развращать рабочий класс.

“В своих театральных теориях В. Мейерхольд особенно усиленно противопоставлял реалистическому театру “театр масок”, т. е. защищал показ в театре не живых, реальных художественных образов, а образов условных и нереальных.

“В 1920-21 году началась активная работа В. Мейерхольда в советском театре, как руководителя театрального отдела Наркомпроса и организатора своего собственного театра. Одновременно В. Мейерхольд поднимает чрезвычайную шумиху, провозглашая, будто Октябрьская революция в театре начинается... с момента появления В. Мейерхольда в Москве. В. Мейерхольд и его приспешники создают смехотворную, но политически враждебную теорию, будто не Октябрьская революция обеспечила все основные условия для строительства социалистического театра, а... создание театрального отдела Наркомпроса во главе с В. Мейерхольдом. Мейерхольд и его помощники пытаются изобразить из себя единственных представителей настоящего советского театра, пытаются противопоставить свою линию партийному руководству. А на деле, под крикливым лозунгом “театрального Октября”, начинают преподносить советскому зрителю политически нечистоплотные пьески и создавать все тот же формалистический театр, где идейное содержание сведено на-нет и искажено. В. Мейерхольд и его театр дают одну за другой политически неверные или враждебные постановки. Он пытается организовать вокруг себя формалистическое крыло литературы, живописи и театра (конструктивистов, футуристов и проч.).

"В самой первой постановке (переделка 'Зорь' Верхарна) театр возвел на героическую высоту меньшевиствующего предателя рабочего класса. И вопреки театру и его руководителю аудитория аплодировала не этому герою, а тем, кто его яростно изобличает. Вторую свою постановку ('Земля дыбом') В. Мейерхольд посвятил... *Троцкому.*

"Так, в 1920-1921 гг. с возвеличения предателя-меньшевика, с воскурения фимиама бывшему меньшевику и будущему подлейшему агенту фашизма, начал свою деятельность театр им. Мейерхольда.

"За 17 лет театр показал зрителю 23 пьесы. Репертуар театра — это всегда основной показатель его политического лица. Каково же политическое лицо театра Мейерхольда, какие пьесы были поставлены на его сцене?

"Основное внимание театр проявил к постановкам из старого классического репертуара. Но эти пьесы показывались в кривом формалистском зеркале. Вместо того, чтобы обратить внимание на идейную сторону классических произведений, В. Мейерхольд всю свою энергию устремлял на внешнюю сторону: изощренное перекручивание текста, замысловатость мизансцен, трюкачество и всякого рода пустые вывороты. 'Ревизор' трактовался не в стиле реалистического театра, а в духе мистической книги белоэмигранта Мережковского 'Гоголь и чёрт'. 'Горе уму' благодаря трюкачеству потеряло всю свою политическую заостренность против царского бюрократического строя. Простые и ясные водевили Чехова, этого величайшего реалиста русского театра, превращались в '33 обморока', в произведение, где за левацкими трюками и фортелями совершенно исчезал смысл прекрасного чеховского текста.

"Значительно печальнее дело обстояло с пьесами советских драматургов. Ни одна из этих пьес не только не сохранилась в репертуаре театра, но, как правило, никогда не ставилась в других советских театрах. Иначе говоря, работа В. Мейерхольда с советскими драматургами оказалась совершенно бесплодной. Театр не создал за все время существования ни одной советской пьесы, которая бы вошла в репертуар театров Союза. Здесь полностью выявилось, что В. Мейерхольд не может (и, видимо, не хочет) понять советскую действительность, отразить проблемы, волнующие всех советских граждан, и идти в ногу со всеми работниками советского искусства. Из года в год В. Мейерхольд в ответ на упреки в отсутствии советского репертуара в его те-

атре отвечал: нет *подходящей пьесы* и еще: *нет подходящего помещения*.

"Ряд авторов, честно работавших над советской тематикой и желавших помочь Мейерхольду, должны были порвать с театром, потому что они убеждались, что этот театр идет по чуждому, несоветскому пути. Присяжными поставщиками В. Мейерхольда оказались господа Эрдман, Третьяков и др.... Мейерхольд хвастал, что он поставит пьесы теперь разоблаченного шпиона Бруно Ясенского, исключенного из союза писателей поэта Корнилова и тому подобных господ.

"Так, театр, отойдя от советских тем и реалистического пути, по которому шло развитие всего советского театра, изолировал себя и от подлинных советских драматургов, стал в стороне от советской литературы.

"Вместо того, чтобы основное внимание обратить на показ людей советской эпохи, показ большевиков, театр принял на себя сомнительную миссию отображать во всех видах исчезающий тип мещанина. Театр старательно разрисовывал уродливый образ мещанина, не умея и не желая разъяснить этот образ социально.

"В ряде пьес, поставленных театром, советская действительность давалась грубо искаженно, издевательски враждебно. *Окно в деревню* явилось карикатурой на советскую деревню. Именно такими словами охарактеризовали эту постановку крестьяне, которым она специально была показана. Эта пьеса смаковала черты тяжелого прошлого (бескультурье), игнорировала руководящую роль партии, борьбу деревни против кулачества. Пьеса 'Командарм' искаженно и уродливо показывала бойцов нашей Красной Армии, как каких-то махновцев, без партийного и командного руководства. Штаб армии рисовался издевательски. 'Выстрел' Безыменского был проникнут троцкистской концепцией. Партийная ячейка показывалась как бюрократическая организация, состоящая из тупых мещан.

"В. Мейерхольд в течение ряда лет упорно добивался постановки пьесы 'Хочу ребенка' врага народа Третьякова, которая являлась вражеской клеветой на советскую семью, и пьесы 'Самоубийцы' Эрдмана, которая защищала права мещанина на существование и выражала протест против диктатуры пролетариата. Характерно, что во время обсуждения этой последней пьесы в театре В. Мейерхольд утверждал, что пьеса сугубо ак-

туальна, а одна из ведущих работниц театра, защищая пьесу, сделала заявление о пятилетке в явно антисоветском духе. Пьеса рассматривалась рядом работников театра, очевидно, как определенное политическое выступление против линии партии, как вражеская вылазка.

"За последние годы советские пьесы совершенно исчезли из репертуара театра им. В. Мейерхольда. В то самое время, когда советская драматургия обогатилась десятками интересных произведений, этот театр продолжал занимать позицию изолированности от советской действительности и ухода от нее.

"В. Мейерхольду было специально указано Комитетом по делам искусств, что театр, упорно избегающий советского репертуара, не может быть признан нужным советской стране, и ему было предложено решительно повернуться к советским темам и к реалистической трактовке пьес.

"Театр начал готовить постановку на тему 'Как закалялась сталь' Н. Островского. Показанный в конце концов спектакль оказался позорным политическим и художественным провалом. Типические черты эпохи гражданской войны — пролетарский оптимизм, бодрость, идейная целеустремленность, героизм революционной молодежи — не нашли никакого отражения в спектакле. Пьеса резко исказила весь характер оптимистического, живого произведения Островского. Основной темой спектакля являлась фатальная обреченность бойцов революции. Вся постановка была выдержана в гнетущих пессимистических тонах. Театр снова пользовался в своей работе уже не раз осужденными формалистскими и натуралистическими приемами. Театр ограничил свою работу показом чисто схематического и внешнего изображения отдельных событий из романа Островского, совершенно не сумев показать подлинные образы романа, не сумев подняться до отражения героической борьбы советского народа. В результате получилась политически вредная и художественно беспомощная вещь. Это банкротство, вызванное ложной политической и художественной линией театра, тесно связано с нездоровым состоянием всего организма театра.

"Наша печать не один раз обращала внимание руководителей театра на ненормальную обстановку, в которой проходит работа театра. Уже давно 'Правда' писала об антиобщественной атмосфере театра имени Мейерхольда. В 1933 году, во время партийной чистки, снова отмечался уход театра от советской дей-

ствительности и нездоровое течение в театре. В связи с этой ненормальной обстановкой, усугублявшей политические и художественные ошибки, в связи с системой семейственности и зажима самокритики из театра ушло немало крупных советских актеров (Д. Орлов, Бабанова, Штраух, Глизер, Гарин, Охлопков, Царев и др.).

"Не один раз в трудные минуты театру В. Мейерхольда помогали в надежде, что он выпутается, наконец, из своих ошибок и выберется на настоящую дорогу. Но В. Мейерхольд и руководители театра отнеслись несерьезно и безответственно к этой поддержке и помощи.

"В самых первых статьях о формализме 'Правда' специально говорила о формалистских ошибках В. Мейерхольда, но он отнесся к этой критике, по обыкновению, несерьезно и безответственно. Формалистскими ошибками В. Мейерхольд был заражен больше чем кто-либо, но он не сделал для себя никаких выводов из статей 'Правды'. Вместо критики своих политических ошибок и пересмотра своего ошибочного творческого пути В. Мейерхольд отделался лишь пустым зубоскальством по поводу мейерхольдовских ошибок в других театрах. Он не исправил идеологических искажений и формалистских вывертов в пьесах текущего репертуара, а юбилейную постановку к двадцатилетию Октября дал в политически враждебной трактовке и с ошибками формалистского и грубо-натуралистического порядка.

"В момент бурного роста нашего театрального искусства, в дни наших крупнейших успехов и побед на всех фронтах культуры театр В. Мейерхольда оказался в полной изоляции. Он ушел от советских тем и советской действительности, он изолировал себя от советской драматургии и советской общественности, он создал у себя антиобщественную атмосферу, подхалимство, зажим самокритики, самовлюбленность.

"Систематический уход от советской действительности, политическое искажение этой действительности, враждебная клевета на нашу жизнь привели театр к полнейшему идейному и художественному краху, к позорному банкротству.

"В. Мейерхольд и его театр изолировали себя от общей работы по отражению советской действительности в художественных образах. В результате он сделал себя чужеродным телом в организме советского искусства, он стал чужим театром.

"Разве нужен такой театр советскому искусству и советским зрителям?"

* * *

Таким образом, единственной задачей всех советских театров являлось, по слову Керженцева, "отображение советской действительности" и ничего больше. Своего рода — *зеркало* советской действительности, отражающее, конечно, лишь ее *положительные* стороны. Иначе говоря, советский театр должен стать "Кривым зеркалом" советской действительности, чем он и стал и остается по сей день.

Вскоре после напечатанья статьи "Чужой театр", был опубликован "оргвывод": комитет по делам искусства объявил немедленную ликвидацию театра Мейерхольда, что и было без задержек приведено в исполнение. Уничтожение — всегда легче создания.

* * *

Творческая жизнь Мейерхольда была убита.

Ровно полтора года спустя, 14-го июня 1939-го года, Мейерхольду было предложено выступить с самокритикой на всесоюзном съезде театральных режиссеров, состоявшемся в Москве под председательством довольно своеобразного режиссера: режиссера человеческой мясорубки, Андрея Вышинского. Если мною перепечатана здесь полностью статья "Чужой Театр", которая, как я говорил, часто упоминается, но никогда не воспроизводится дословно, то из речи Мейерхольда на съезде режиссеров, не раз печатавшейся полностью, я приведу лишь заключительные фразы, фразы непоколебимого героя:

"Там, где недавно творческая мысль била ключом, — говорил он, — где люди искусства в поисках, ошибках, часто оступаясь и сворачивая в сторону, действительно творили и создавали — иногда плохое, а иногда и великолепное, там, где были лучшие театры мира — там царит теперь, по вашей милости, уныние и добропорядочное среднеарифметическое, потрясающее и убивающее своей бездарностью. К этому ли вы стремились? Если да — о, тогда вы сделали страшное дело. Желая выплеснуть грязную воду, вы выплеснули вместе с ней и ребенка. Охотясь за формализмом, вы уничтожили искусство!"

На следующий день после этого выступления, Мейерхольд был арестован и исчез навсегда. Где и при каких обстоятельствах кончилась его жизнь — неизвестно. Существует ряд версий, но я не буду приводить их, так как ни одна из них не проверена. Даже, где покоится прах Мейерхольда — остается тайной. Больше того: через несколько дней после ареста Мейерхольда произошло в его квартире убийство Зинаиды Райх. Выколотые глаза и 17 ножевых ран. Славная, всемогущая и вездесущая советская "разведка" — ОГПУ-НКВД — от которой никто и ничто не способны скрыться, оказалась в данном случае бессильной: никакие следы убийц Зинаиды Райх не были отысканы.

Теперь Мейерхольд "реабилитирован". Но, увы, от этих посмертных реабилитаций ни маршалы, ни политические деятели, ни писатели, ни люди театра не воскресают.

* * *

В 1961-м году, Илья Эренбург, в своих воспоминаниях "Люди, годы, жизнь" писал, говоря о Мейерхольде:

"Мы расстались весной 1938 года — я уезжал в Испанию. Обнялись. Тяжелым было это расставание. Больше я его не видел.

"В 1955 году прокурор рассказал мне о том, как был оклеветан Всеволод Эмильевич, он прочел мне его заявление: 'Мне шестьдесят шесть лет. Я хочу, чтобы дочь и мои друзья когда-нибудь узнали, что я до конца остался честным коммунистом'. Читая эти слова, прокурор встал. Встал и я".

Довольно поздновато встали анонимный "прокурор" и Илья Эренбург.

Почему "прокурор", имени которого Эренбург осторожно не называет, не встал, услышав это заявление Мейерхольда в 1939 году?

Почему прокурор прочитал это заявление Эренбургу лишь в 1955-м году, то-есть — 16 лет спустя после ареста Мейерхольда, 2 года после смерти Сталина и в год, когда Хрущев подготовлял свою "десталинизацию", прогремевшую на весь мир в 1956-м году?

Впрочем, Илья Эренбург, вообще, очень хорошо знает — о чем, когда и как следует писать. Даже в 1961-м году, в своей книге Эренбург ни одним словом не обмолвился о трагической гибели Зинаиды Райх. Еще рановато.

Зато, в тех же воспоминаниях, говоря о своем юношеском приезде в Париж, он говорит:

"Если я сюда приехал, то с одной целью: — увидеть Ленина".

Конечно: какой же иной притягательной силой, кроме пребывания Ленина, мог располагать для Эренбурга бедный Париж? И дальше, говоря о каком-то парижском собрании "большевистской группы":

— На собрании было человек тридцать; я глядел *только* на Ленина".

Не следует забывать, что Хрущев, одновременно с десталинизацией, провозгласил также "возврат к ленинизму".

И почему, прежде, чем уехать в Испанию в 1938-м году, Эренбург столь ценивший Мейерхольда, не опубликовал в "Правде", или в "Литературной Газете", хотя-бы несколько своих авторитетных слов, направленных против преступной и клеветнической статьи Керженцева "Чужой театр", напечатанной в 1937-м году? Расставание с Мейерхольдом, несомненно, было бы тогда для Эренбурга менее "тяжелым".

* * *

Еще одно характерное явление:

В книге "А. П. Чехов, в портретах, иллюстрациях, документах", составленной М. М. Калаушиным, под редакцией В. А. Мануйлова (Гос. Учебно-педагогическое изд. министерства просвещения РСФСР, Ленинградское Отделение, Ленинград, 1957), то-есть — в книге, вышедшей четыре года после смерти Сталина и через год после "благодетельной" хрущевской десталинизации, — имя Мейерхольда, из осторожности, все еще пряталось. В редакционной биографической статье Мануйлова говорится:

"Осенью 1896-го года 'Чайка' была принята к постановке на сцене Александринского театра... В этой постановке были заняты лучшие силы театра: Нину Заречную играла В. Ф. Комиссаржевская, Тригорина — Сазонов, Шмарева — Варламов, Треплева — Аполлонский, Сорина — Давыдов, Дорна — Писарев..."

Эта постановка "Чайки", как известно, успеха не имела, и спектакль провалился. Однако все исполнители главных ролей в статье Мануйлова переименованы.

"Несколько лет спустя", — продолжает Мануйлов, — "в конце 1898 г., 'Чайка' вновь появилась на сцене только что возник-

шего Московского Художественного театра и имела громадный успех. Чехов высоко оценил работу Московского Художественного театра... И не случайно на сером занавесе Художественного театра появилась неизменная эмблема — чайка".

Несмотря, однако, на такой исторический успех этой пьесы в Художественном театре, имена исполнителей — из осторожности — не упомянуты. Перечислить их — значило бы назвать также и имя Мейерхольда в роли Треплева, что для Мануйлова было, конечно (даже — в 1957-м году), страшновато.

В той же книге, в отделе "Важнейшие даты жизни и творчества А. П. Чехова", в заметке "1898", можно прочесть:

"Май. Возвращение в Мелихово.

"Сентябрь. Знакомство с артистами Художественного театра на репетиции 'Чайки' в Москве...

"17 Декабря. Исключительный успех первой постановки 'Чайки' в Художественном театре"...

О Мейерхольде — опять ни слова.

В той же книге приведено несколько фотографий постановки "Чайки" в Художественном Театре. Имя Мейерхольда снова не упомянуто. Но зато, там же — фотография, с подписью:

"В роли Треплева — В. И. Качалов, фотография 1898".

Однако, видимо — по недосмотру — в той же книге воспроизведена фотография программы первого спектакля этой пьесы в Художественном театре (Четверг, 17-го Декабря, 1898 года). Напечатана она, впрочем, так, что прочесть имена артистов можно только с помощью лупы. Я прочел:

"Исполнят роли: Тригорина — К. С. Станиславский, Треплева — В. Э. Мейерхольд"...

И т. д. Два имени — рядом.



Всеволод Пудовкин

Всеволод Пудовкин

Русская кинематография советского периода дала трех больших мастеров мирового масштаба: Сергей Эйзенштейн, Александр Довженко и Всеволод Пудовкин, все три — одного и того же поколения. Никакой другой советский кинематографический постановщик, даже среди наиболее талантливых, не смог до сих пор сравняться с этими тремя творцами.

Если Эйзенштейн и Довженко еще до их кинематографических дебютов, принадлежали к артистическому миру, то Пудовкин в то время был инженером-химиком. И вот, не имея никаких связей с вопросами искусства, он неожиданно заинтересовался кинематографом, как новым способом человеческого выражения. Пудовкин очень любил Горького и часто повторял его фразу: “Человек, это звучит гордо!”

— В точных науках, — говорил Пудовкин, — я всегда чувствую себя рабом. Кинематограф позволяет мне творить!

Эйзенштейн и Довженко, подобно Чарли Чаплину, создали первые свои фильмы, будучи просто любителями, без каких бы то ни было предварительных профессиональных изучений и никогда до того не приближавшиеся к кинематографической камере. Но Пудовкин, напротив, считал такую подготовку необходимой и, около 1924 года, вошел учеником и ассистентом в “группу” Кулешова, очень продуктивного и искусного кинопостановщика, но лишенного персональности. Там новичок ознакомился со всякими техническими разветвлениями, и — в фильме Кулешова “Луч Смерти” — работал как сценарист, как актер, как помощник постановщика, как декоратор и даже как монтажник. Сразу же вслед за этим, он реализовал, в 1926 году, свой первый самостоятельный фильм, ставший его шедевром и “положивший начало созданию полноценных художественных фильмов, раскрывающих образы героев во всей их многогранности”, как писали в советской прессе. Этим фильмом была “Мать”, по роману Максима Горького.[1] С того времени, увлеченный Пудовкин показал на экране около двадцати фильмов, среди которых —

[1] См. главу о М. Горьком.

"Конец Санкт-Петербурга", "Потомок Чингис-хана" (или — "Буря над Азией"), "Простой случай", "Дезертир", "Победа", "Механика головного мозга" (научно-документальный фильм), "Минин и Пожарский", "Суворов", "Во имя Родины", "Адмирал Нахимов", "Жуковский", "Возвращение Василия Бортникова" (или — "Жатва"), фильм, вышедший уже в 1953 году, год смерти Пудовкина...

Пудовкину казалось, что кинематограф позволит ему раскрыть "химию человеческой души", психологию человека.

— Во мне было инстинктивное стремление к живому человеку, которого я хотел так же *обснимать,* так же в него влезть, как Эйзенштейн влез в броненосец, — признавался Пудовкин.

Он ставил в центр своих первых фильмов героев бедных и униженных, сознающих свое положение и исполненных революционными чувствами. Не прикрываясь спектакулярными мизансценами, ни декоративными эффектами, Пудовкин предпочитал им форму строгой ясности выражения.

Требовательный постановщик, Пудовкин подчинил технику, этот инертный фактор производства, своим личным принципам и изобретениям. Отнюдь не колеблясь, он достиг в своих произведениях волнующего совершенства и все более и более захватывающей выразительности. Логика декупажа, неожиданность кадража, непрерываемая текучесть монтажа, строгость и рельефность черного и белого, отважная независимость звуковых элементов и, в особенности, человеческая правдивость драмы — отличают стиль Пудовкина. Именно эти качества подымают такие фильмы, как "Мать", "Конец Санкт-Петербурга" и "Буря над Азией" — в ряды классических произведений мировой кинематографии второго пятилетия двадцатых годов.

Главную роль в "Буре над Азией" исполнял замечательный актер Валерий Инкижинов, бывший ученик и сотрудник В. Мейерхольда. "Буря над Азией" завоевала для Инкижинова мировую известность. Я познакомился с Инкижиновым еще в Москве, у Мейерхольда, но сдружился с ним уже в Париже, где мы оба участвовали, в 1938 году, в создании фильма знаменитого германского постановщика Г.-В. Пабста: "Драма в Шанхае". Говоря о кинематографическом искусстве, мне хочется добавить несколько слов об этом мастере, авторе фильма "Безотрадная улица" (1925 г.), в котором прославилась юная Грета Гарбо; затем, в 1927 году, "Любовь Жанны Нэй", по книге Ильи Эренбурга; в 1928 году — "Лулу", по пьесе Ф. Ведекинда "Ящик Пандо-



Валерий Инкижинов

ры". "Лулу", которую Ф. Ф. Коммиссаржевский поставил в Москве, в 1918 году, на сцене театра имени В. Ф. Коммиссаржевской, в моих декорациях и костюмах. Наконец, в 1930 году "Грошовую оперу", имевшую необычайный успех, и — в 1934 году — сервантесовского "Дон-Кихота" с Ф. Шаляпиным в заглавной роли. К сожалению, Шаляпин с этой ролью не справился, и фильм прошел мало замеченным... Кроме "Драмы в Шанхае", мне пришлось еще раз сотрудничать с Пабстом в фильме "Mademoiselle Docteur", где главные роли исполнялись такими большими актерами, как Луи Жувэ и Пьер Френэ, а в толпе незаметных статистов оказался один из самых крупных теперь во Франции театральных постановщиков — Жан-Луи Барро, ныне директор государственного театра Одеон и Театра Наций... В последний раз я встретился с Пабстом в Мюнхене, в 1954 году, и мне посчастливилось сделать там с него портретный набросок.

* * *

"Мать", "Конец Санкт-Петербурга" и "Буря над Азией" были созданы Пудовкиным в эпоху, когда впечатления о революционном "романтизме", о "патетике" неожиданных, стихийных восстаний народных масс были еще живы в сознании очевидцев. Но зарождение "социального заказа", то-есть — неизбежности подчинения чужим и — в большинстве случаев — чуждым директивам, поставило перед Пудовкиным непреодолимое препятствие и положило конец иллюзиям о возможности свободного творчества при советском режиме.

В дни "Всесоюзного творческого совещания работников советской кинематографии" (Москва, 1935 г.), можно было еще услышать некоторые возгласы отчаяния, проскальзывавшие сквозь вынужденную "самокритику" и взаимное осуждение, начавшее входить в привычку. Вот — крик Довженки:

"Наша работа, работа художников Советской страны, создающих искусство синтетическое, позитивное, основанное на *да*" (по отношению к требованиям коммунистической партии и правительства), "на утверждении: понимаю, вдохновляю, учу. Однако часто это наше *да* оказывается жалким поддакиванием, запоздалым комментарием к мероприятиям, осуществленным партией и правительством несколько лет назад".

Теперь — исповедь Пудовкина:



Жан-Луи Барро

“Характеризуя работу революционера, Ленин говорил, что ‘сначала должен быть трезвый расчет, а в выполнении бешеная страстность’... Я задаю себе вопрос, — могу ли я работать так: сначала создать точную, ясную, проработанную теорию того, как я должен делать картину, какие пути наиболее безошибочны для того, чтобы поймать в свои руки зрителя и только после этого начать работать. Я честно признаюсь, на основе прежнего опыта, что я не могу так работать и не работал никогда... Эта моя индивидуальная особенность, но вместе с тем я глубоко убежден, что элементы этого в каждом из нас, вероятно, есть”.

И дальше (заканчивая свое выступление): “Мне приходится кончать на сниженных тонах из-за отсутствия голоса и темперамента... Мне хочется внести поправку к речи Довженко в то место, где он говорил о знаменитом, большом *да* и поддакивании *да, да, да, да*. Я хочу реабилитировать *да* с маленькой буквы. Пусть не будет поддакивания, пусть будет *да,* не такое уж огромное, но то самое второе *да*, которое так же необходимо, как необходим всякий повтор, всякое изучение, составляющее основу всякого воспитания. На этом малом *да* многие из нас будут работать и окажут огромную помощь нашей стране и нашей партии”.

Эта фраза явилась у Пудовкина первым звуком его конца. Несколько лет позднее, эпидемия громогласных “mea culpa” нахлынула. “Я познал мои ошибки после решений, принятых товарищем Сталиным и Центральным Комитетом Партии. Я глубоко чувствую необходимость подчинить себя фундаментальной переплавке...”

Это — слова Эйзенштейна, горделивого создателя “Броненосца Потемкина”.

И еще — Пудовкин: “Рост мощи Государства в России станет отныне сюжетом моих фильмов”.

“Дезертир” (1934), последний фильм, в котором можно еще найти Пудовкина с его человечностью, с его гуманитаризмом, был официально заклеймен в СССР. Директор департамента советской кинематографии мотивировал эту реакцию следующими словами:

“Провал ‘Дезертира’ Пудовкина вытекает из того факта, что его герой не может быть любим и не вызывает ненависти. Он проходит, как приезжий в отеле”.

Этим директор хотел сказать, что в качестве героя фильма

следует брать человека отвратительного (например — капиталиста или фашиста), чтобы выразить всю ненависть к нему, или — человека обожаемого (лучший пример — гениальный Сталин), чтобы вызвать в зрителе безграничную любовь. Но средний человек не достоин фигурировать, как центральный персонаж в произведении искусства. Отсюда — до восславления "вождей", "сильных людей" — оставался всего один шаг. Неизбежное не заставило себя ждать: "Александр Невский" и "Иван Грозный", фильмы Эйзенштейна; "Ленин" Александра Ромма; "Петр Великий" Н. Петрова; "Суворов" и "Адмирал Нахимов" Пудовкина... и т. д.

Теряя мало-помалу их искренность, фильмы Пудовкина, скрученные позже "Бури над Азией", все больше и больше теряют пудовкинские качества, чтобы впасть в немощность картины "Адмирал Нахимов", произведение жалкое своей беспомощностью, своей претенциозностью и — даже — карикатурностью, унизительными для советского народа, являющегося зрителем.

В год смерти Пудовкина, я смотрел этот фильм в каком-то кинематографе моего парижского квартала. Публика очень громко смеялась. Глядя на замечательную акробатику царских солдат, атакующих в штыки бездарных французов или англичан, или, может быть, одновременно и тех и других (из осторожности, национальность врагов не была указана), один из зрителей (типа приказчика или контрометра) сидевший за моей спиной, воскликнул к общему веселью:

— Это будет почище Тарзана!

И так как "Адмирал Нахимов" проектировался вслед за каким-то американским шуточным скетчем 1912 года, вечер оказался, в целом, незамаскированно-комическим.

Мог ли я серьезно поверить в такую метаморфозу Пудовкина? Революционер, интернационалист, антимилитарист, враг империализма, человек, который, начиная со своих кинематографических дебютов, был захвачен щедрой идеей пробуждать в "униженных и оскорбленных" чувство собственного достоинства... Он ли воспевал, в последние годы своей жизни, массовое преклонение перед царскими генералами, контрреволюционерами, подавителями, националистами и империалистами? Такое подобострастие, такой идеологический перелом со стороны Пудовкина? Такое бесконтрольное "да, да, да, да"?

Зная убеждения и могучий талант Пудовкина, я нахожу лишь

одно возможное объяснение. Фильм "Адмирал Нахимов" явился своего рода предостережением и, может быть, местью. Взятый под таким углом, этот фильм, доказывающий уничтожение творческой личности художника, должен считаться неоспоримым и крупным успехом и очень значительной услугой, оказанной Пудовкиным интеллектуальной молодежи не только свободных стран, но и Советского Союза.



Николай Евреинов

В 1953-м году скончался в Париже Николай Николаевич Евреинов, один из наиболее крупных русских театральных деятелей нашей эпохи. Он был одновременно драматургом, историком и теоретиком театра, ревностным искателем новых форм сценического выражения и искусным постановщиком. Кроме того, Евреинов изучал музыкальную композицию, будучи учеником Николая Римского-Корсакова, и прекрасно овладел техникой пианиста.

После Станиславского, имя Евреинова должно стоять рядом с именем Мейерхольда, Комиссаржевского, Таирова и Вахтангова. Но идеи Евреинова, расширяли понятие о театральности и об искусстве актера, вынося их даже за пределы театрального помещения.

"То, что считалось до сих пор *театром,* — писал Евреинов, — не более, как одна из многочисленных вульгарных форм удовлетворения чувства театральности, — лишь незначительный в конечном результате эпизод из истории соборной театральной культуры, а главное (что чрезвычайно примечательно) — не всегда театр в полном смысле этого слова".

Евреинов не ждал от такого театра дальнейшего развития:

"Опыт двух тысяч с лишком лет, — добавлял он, — не дает оснований предполагать в будущем нечто высшее в этом отношении, чем сценическая быль времен Софокла и Аристофана".

Идя дальше, Евреинов утверждал, что "прекрасно искусство, создающее *новые* ценности; увлекательно искусство, не желающее ничего брать напрокат, как бы дешево это ни стоило, и дерзновенно творящее даже собственное небо, в котором подчас *больше небесного,* чем в настоящем небосклоне".

Искусство, стремящееся подражать действительности, воспроизводить действительность, покорять зрителя такого рода иллюзиями, Евреинов не считал искусством, так как основное качество подлинного искусства, говорил он, это его *искусственность.* "Близкое будущее явит нам всеобщее признание смысла художественного произведения исключительно в его *форме:* ее будут

чтить, как истинное содержание искусства, а все остальное — лишь балластом".

* * *

Режиссерская деятельность Евреинова началась в 1907-м году, в Петербурге, в "Старинном Театре", где им была поставлена (в сезон 1911-1912 г.) пьеса испанского поэта и драматурга тысяча шестисотых годов, Феликса Лопе-де-Вега — "Фуэнтэ Овехуна". Там же, в постановке Александра Санина, была исполнена пьеса Евреинова "Три Волхва".

После "Старинного Театра", Евреинов перешел в театр В. Ф. Комиссаржевской, где он поставил "Франческо да Римини" Габриеля д'Аннунцио; "Соломею" Оскара Уайльда, запрещенную цензурой после генеральной репетиции; "Ваньку ключника и Пажа-Жеана" Федора Сологуба.

Когда Вера Комиссаржевская покинула этот театр, оставив его своему брату, Федору Комиссаржевскому, переименовавшему его в "Веселый Театр для Пожилых Детей", Евреинов поставил там свою пьесу "Веселая смерть".

Приблизительно в то же время, в петербургском "Палас-Театре" шла оперетка "Беглая": текст, музыка и постановка Евреинова.

Впрочем, одна из самых первых пьес Евреинова, "Степик и Манюрочка", была поставлена на сцене Императорского Александринского Театра еще в 1905-м году, со Стрельской и Медведевым в заглавных ролях.

Но наибольшее количество евреиновских пьес, шедших в его же постановках, публика увидела в петербургском театре "Кривое Зеркало".

* * *

Меня связывала с Николаем Евреиновым сорокалетняя дружба. В ней было три основных периода: "Кривое Зеркало", двадцатые годы в СССР, и потом — Париж. Но если парижский "период" был для нас периодом воспоминаний, годы "Кривого Зеркала" и двадцатые годы были временем тесного и очень частого (почти постоянного) сотрудничества.

В 1913-м году (как давно, и, вместе с тем, как будто вчера!), я работал в журнале "Сатирикон", издававшемся и редактировавшемся ныне здравствующем М. Г. Корнфельдом, журнале, в котором каждую неделю появлялись мои рисунки. И вот однажды у меня на дому зазвонил телефон.

— Говорит Александр Рафаилович Кугель, — раздался голос.

Не может быть, — подумал я: А. Р. Кугель был основателем и директором театра "Кривое Зеркало" и редактором журнала "Театр и Искусство"!

— Николай Николаевич Евреинов и я, — продолжал голос, — хотим предложить вам сделать декорации для одной из пьес, которая пойдет в нашем театре.

Я не поверил и подумал, что это — чья-нибудь шутка. Но голос в телефонной трубке назначил мне точный час свидания в "Кривом Зеркале", на Екатерининском канале. На следующий день, все еще не веря, я, тем не менее, пошел на свидание. Невероятное оказалось реальностью: А. Р. Кугель и Н. Н. Евреинов (точь в точь похожий на знакомые мне портреты) действительно ждали меня и предложили мне сотрудничество.

— Мы следили за вашими рисунками в "Сатириконе", — сказал Кугель, — и находим, что они родственны стилю нашего театра.

Театр "Кривое Зеркало" прославился в первые же дни своего существования знаменитой "Вампукой", пародией на оперную постановку (музыка Эренберга, либретто Волконского). Успеху "Вампуки" в значительной мере способствовала танцовщица Леонтина Пуни, исполнявшая с большим юмором роль прима-балерины и танцевавшая "Танец семи покрывал". Леонтина Пуни была внучкой композитора Цезаря Пуни, автора балетов "Конек-Горбунок", "Эсмеральда", "Царь Кандавл" и некоторых других. Она окончила Императорское Театральное училище, поступила в труппу Мариинского Театра и уже достигла к тому времени звания "корифейки" и, вместе с тем, некоторой известности. Двоюродным братом Леонтины был мой друг детства, художник Иван Пуни.

"Кривое Зеркало" было не только сатирическим театром: это был театр издевательский. Люди шли в него не для того, чтобы только поулыбаться или посмеяться: они шли туда, чтобы хохотать. Самый термин "Кривое Зеркало" означал "искажение". Если московский театр "Летучая Мышь", руководимый Никитой Балиевым (театр, часто упоминавшийся, по недоразумению, наряду с "Кривым Зеркалом"), тоже ставил в программу одного вечера 3, 5 или 7 коротеньких и улыбчатых пьесок ("миниатюр"), то, в отличие от "Кривого Зеркала", театральная *форма* этих пьес бывала обычно общепринятой и не порывала ни с какими традициями.



Иван Пуни

В "Кривом Зеркале" протекла значительная часть театральной молодости Евреинова. Кроме чисто режиссерской, безустанной работы (Евреинов осуществил в "Кривом Зеркале" свыше ста постановок!), там были показаны многие его пьесы. Но моя первая работа с Евреиновым не касалась его произведений: меня пригласили сделать декорации и костюмы для пьесы Бенедикта "Homo Sapiens", в постановке Евреинова. Это было моим первым контактом с театральной сценой, и я помню мое волнение, когда я увидел в моих декорациях (изображавших, слева, "Дворец Пороков", обвитый змеями, а справа — беленький домик с надписью: "отпускаются на прокат добродетели по умеренным ценам") смехотворно-символические персонажи: Скупость, Любострастие, Благоразумие, Воздержание, Праздность, Карабинер, Хронос, Гнев, Чревоугодие и другие. Чревоугодие исполнялось З. В. Холмской, женой А. Р. Кугеля, прекрасной актрисой, физически чрезвычайно совпадавшей с символом своей роли.

Стоявший рядом со мной за кулисами Евреинов ущипнул меня за локоть и прошептал, улыбаясь:

— Да перестаньте ужасаться, Христа ради, а то — актеры перепутают свои роли!

Пьесами Евреинова, которые прошли в моих декорациях и костюмах (в "Кривом Зеркале"), были "Четвертая стена", "Эоловы арфы", "Сказка о шести красавицах", "Карагез", "Школа этуалей"... Особенно запомнилась мне "Четвертая стена", пьеса которой Евреинов разоблачал условность театральных постановок: на сцене всегда стоят *три* стены, с окнами, с дверьми и пр. Но *четвертая* стена непременно отсутствует, чтобы не прятать актеров от зрителей. Занавес в пьесе Евреинова раскрывался перед стеной, и все действие угадывалось по голосам, доносившимся из-за полураскрытых окон и по редким появлениям персонажей перед этими окнами. Внутренность дома была скрыта.

В театре "Кривое Зеркало" шли также евреиновские пьесы "Вечная танцовщица", "В кулисах души", "Кухня смеха", "Коломбина сего дня"...

Пьесы "Вечная Танцовщица", "В кулисах души", "Коломбина сего дня", а также пьеса Льва Урванцова "Сладкий пирог" и "Песни Билитис" французского автора Пьера Луиса — шли в "Кривом Зеркале" с музыкальным сопровождением Евреинова-композитора.

Среди пьес иностранного репертуара, показанных Евреиновым в "Кривом Зеркале", были также "Врачи" Бернарда Шоу...

В те же далекие годы, евреиновские пьесы ставились и на других петербургских сценах: в Александринском Театре — "Бабушка". В Малом Суворинском театре (переименованном после Октября в "Большой Драматический Театр"), — "Красивый деспот" и "Такая женщина". В театре Яворской — "Фундамент счастья". В 1914-м году, в Малом Суворинском театре, Евреинов поставил также "Орлеанскую Деву" Фридриха Шиллера, с Глаголиным в заглавной роли.

Все пьесы Евреинова привлекали к себе внимание не только своим содержанием, но, главным образом, постоянной новизной форм театрального *зрелища,* театрального воплощения.

Тогда же Евреинов поставил "Кандида" Вольтера и "Снег" Пшибышевского в "театральном кружке" баронессы Будберг, и к той же эпохе относится сохранившаяся у меня афиша Летнего театра в Куоккала: "Белый Вечер", 4 июля 1915 года. Вот — программа этого вечера:

"И. Е. Репин: Вступительное слово (памяти Н. Б. Северовой)[1]

А. Ц. Пуни:[2] Solo на виолончели.

Л. Н. Шувалова[3] }
В. И. Репина[4] } Разговор двух дам из *Мертвых Душ* Н. Гоголя.

Юлия Пуни[5] (балерина): Variation de la folie, из балета "Весталка".

Корней Чуковский: Статья о *Детстве* М. Горького.

Владимир Маяковский: Свои стихотворения.

Г. Ф. Гнесин: Ария Фигаро из оперы "Севильский Цирюльник" Россини.

Е. Анненкова[6] Египетский танец.

Режиссер вечера: *Н. Н. Евреинов*
Декоратор: худ. Ю. П. Анненков".

---

[1] Наталья Борисовна Нордман-Северова, жена И. Репина.

[2] Солист Его Императорского Величества, первый виолончелист Мариинского Театра, сын Цезаря Пуни и отец художника Ивана Пуни.

[3] Блестящая опереточная актриса.

[4] Вера Ильинишна Репина, дочь Ильи Репина.

[5] Младшая сестра Леонтины Пуни, редкая красавица, дошедшая до выпускного класса Императорского Театрального Училища, но умершая в том же году.

[6] Елена Анненкова, танцовщица-босоножка, ученица А. Дункан, актриса в театрах: «Летучая Мышь», «Кривое Зеркало», «Театр имени В. Ф. Комиссаржевской»... Первая жена Ю. Анненкова.

Как видно, куоккальские "дачники" не проводили свои вечера бессмысленно.

* * *

Дружба, завязавшаяся у меня с Евреиновым в первые же дни нашего сотрудничества в "Кривом Зеркале", никогда более не прерывалась. В день первого представления "Homo Sapiens" мы уже перешли "на ты".

В 1916-м году Евреинов попросил меня исполнить иллюстрации (20 рисунков) для второго тома его нашумевшей книги "Театр для себя", где, между прочим, был воспроизведен мой набросок с Евреинова, сделанный на моей даче в Куоккала, и печатавшийся впоследствии десятки раз в разных странах. Этого тома у меня, увы, нет. Первый и третий том "Театра для себя" вышли с иллюстрациями Николая Кульбина...

Как был тогда Евреинов молод, задорен и неистощимо остроумен! Как он, ученик Римского-Корсакова, прекрасно импровизировал на рояле! Как невероятно выстукивал он чайными ложками по своему лбу, темени, затылку и скулам — народные мелодии и оперные арии! Это поистине диковинное искусство так поразило моего отца, что он попросил Евреинова (когда тот исполнял этот "номер" за ужином, в гостях у моих родителей) бисировать каждый напев.

— Это — тоже "театр для себя"? — улыбался отец.

— Это — опера для себя, — рассмеялся Евреинов.

* * *

Перерыв в наших встречах произошел сразу же после октябрьского переворота, в первых числах ноября, когда мы закончили совместную постановку пьесы Винниченко "Черная пантера", в Малом Суворинском театре. Евреинов уехал на Кавказ, я остался в Петербурге. Гражданская война отделила нас друг от друга. Разрыв продолжался до 1920-го года. В Петербурге уже царили голод, холод, сыпняк, принудительные повинности, пайковые хвосты (замечательно запечатленные на рисунке М. В. Добужинского, напечатанном в журнале "Сатирикон", возобновленном М. Г. Корнфельдом в Париже, в 1931-м году).

Вдруг, неизвестно каким путем, я получил письмо от Еврei-

нова из Тифлиса, еще не занятого "красными". Евреинов спрашивал меня, не могу ли я, благодаря моим возможным знакомствам в Петербурге, помочь ему вернуться в этот город без особых препятствий со стороны советских властей? В Тифлисе жил тогда также художник Сергей Судейкин, который, ввиду приближения большевиков, предпочел уехать заграницу. Евреинов решил вернуться в Петербург.

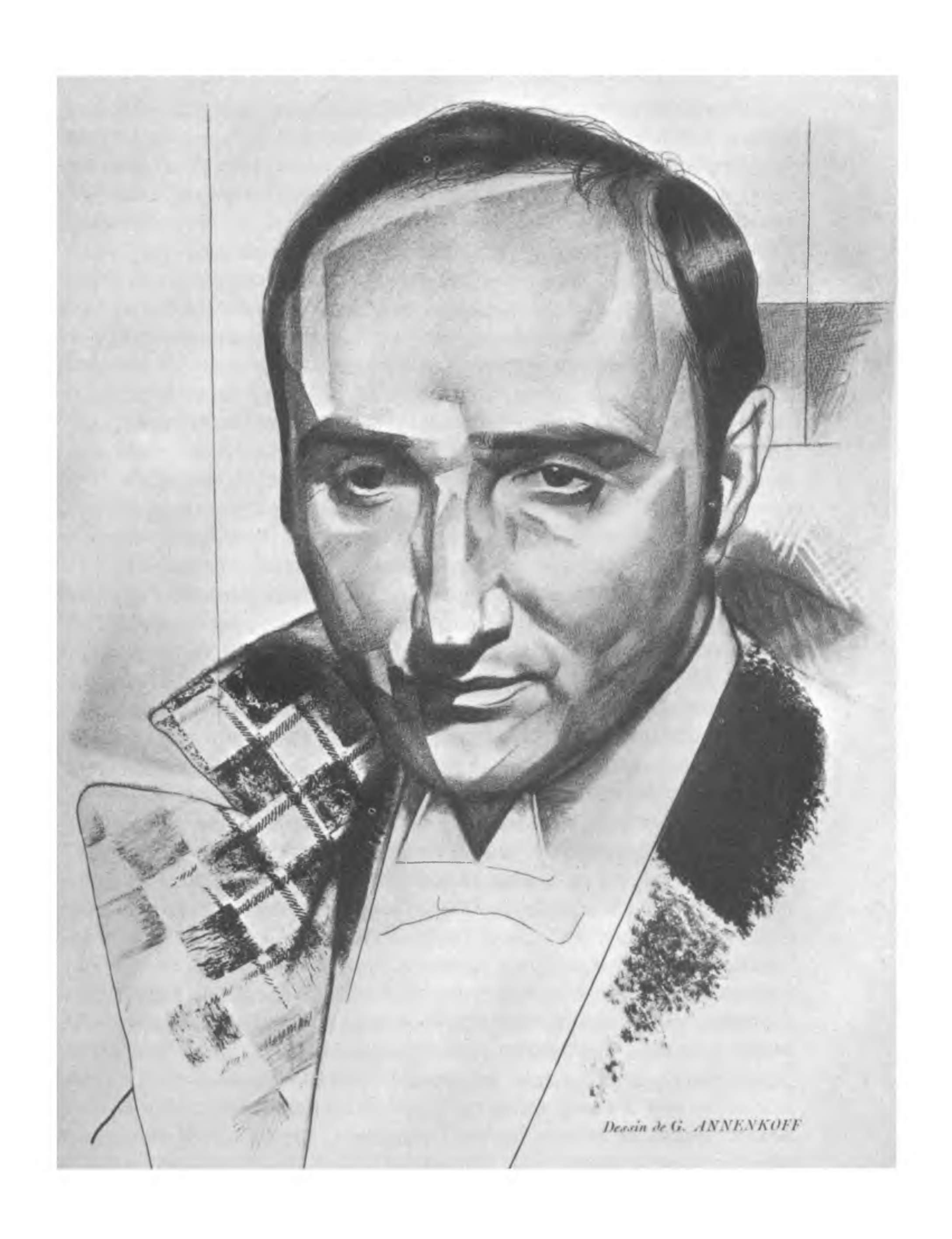
В том же письме он сообщал мне, что закончил большую пьесу и желал бы поставить ее в одном из петербургских театров.

У меня, действительно (как и у других "деятелей искусства", живших тогда в Петербурге или в Москве) были близкие отношения с некоторыми "влиятельными товарищами", и я с удовольствием выполнил просьбу Евреинова: он "беспрепятственно" вернулся в Москву и, прожив там два-три месяца, перебрался, наконец, в Петербург, в сентябре (если память мне не изменяет), "Влиятельный товарищ", Борис Каплун (см. главу о Гумилеве), относившийся с большим интересом к творчеству Евреинова, "раскрепостил" даже его национализированную квартиру в Манежном переулке.

* * *

Театральная жизнь Евреинова сразу же возобновилась, и его первым публичным выступлением был сделанный им в Доме Искусств доклад: "Воля Театра". В то время можно было еще говорить о "воле театра", а не только о "воле Партии и Правительства". После доклада, как полагалось, были бурные прения, в которых приняли участие почти все присутствовавшие на докладе петербургские "работники театра" (термин, уже вошедший тогда в обиход): Сергей Радлов, Владимир Соловьев, Адриан Пиотровский (впоследствии расстрелянный Сталиным), Александр Кугель... Говорил также и Владимир Маяковский. Председательствовал Аким Волынский, к театру, впрочем, прямого отношения не имевший: он был "старостой" Дома Искусств.

Через несколько дней после этого началась у Евреинова грандиозная работа: самое крупное "массовое зрелище" нашего века: "Взятие Зимнего Дворца", поставленное под открытым небом, в Петербурге, на Дворцовой площади (переименованной в площадь Урицкого), 25-го октября, в третью годовщину большевицкой революции. Зрелище, вновь связавшее нас сотрудничеством.



Димитрий Темкин.

Организатором этого спектакля был очень талантливый пианист и композитор, мой друг, юный Димитрий Темкин. Его творческая и организаторская энергия была (и осталась) неисчерпаемой и чрезвычайно продуктивной, воодушевлявшей всех создателей и участников спектакля. Вскоре после этой постановки Темкин уехал заграницу: сначала в Германию, затем — во Францию и, в 1925 году — в Соединенные Штаты Америки, где с годами, достиг вполне заслуженной мировой известности, как один из лучших и наиболее серьезных творцов кинематографической музыки. Темкин участвовал в создании около 150 фильмов и четыре раза был награжден премией "Оскар" за музыкальное оформление, сделанное к фильмам "Поезд свистнет три раза" (постановка Фреда Заннеманна, 1952), "Начертано в небе" (пост. Хауарда Хокса, 1954), "Гигант" (пост. Джорджа Стивенса, 1955) и "Старик и море" (пост. Джона Стерджеса, 1958). Кроме того, Темкин был удостоен орденом Почетного Легиона (Франция) и орденом Изабеллы Католической (Испания).

Евреинов был захвачен зрелищной, постановочной стороной этого спектакля. Ввиду необозримых размеров постановки режиссура была коллективная: главный режиссер — Евреинов, затем — Кугель, Петров, Державин и я. Я был также автором декораций и костюмов. Сделанные мною декоративные сооружения были во всю ширину площади Зимнего Дворца, доходили до третьего этажа Главного Штаба и состояли из двух гигантских платформ ("белая" и "красная"), соединенных крутым мостом. Действующих лиц было около 8.000 человек. Но кроме действующих лиц, в спектакле принимали участие подлинные танки, подлинные пулеметы и, наконец, знаменитый крейсер "Аврора", который, причалив к набережной вблизи Зимнего Дворца, должен был, по сигналу из нашей режиссерской будки, сделать три "исторических" холостых залпа. Сигнальная будка, в которой мы разместились, была построена на пьедестале Александровской колонны, со всеми необходимыми электрическими кнопками и телефонными аппаратами. Действующие лица были разделены на самостоятельные группы, и, таким образом, каждые сто человек имели своего "ответственного", который, подчиняясь нашим сигналам, вызывал те или другие движения, крики или пение своей группы.

Мы провели подряд несколько бессонных ночей. Технические сложности постановки оказывались почти непреодолимыми. Мне потребовалось, например, для световых эффектов, около ста пя-

тидесяти мощных прожекторов. В компании с административным помощником организатора зрелища, композитора Дмитрия Темкина, я отправился в петроградский электро-центр. Нас принял "товарищ заведующий". Я объяснил ему, что нам требовалось.

— Пять или шесть прожекторов, пожалуй, будет возможно; но о ста пятидесяти не может быть и речи, — заявил товарищ заведующий и уже направился к двери.

— Товарищ заведующий! — произнес помощник Темкина, — у вас на дому есть телефон?

— Есть. А на что вам?

— Вы женаты?

— Женат.

— Рекомендую вам немедленно позвонить вашей жене и сказать ей, что вы больше домой не вернетесь.

Произошло короткое молчание.

— В сущности, я смогу вам выдать сейчас даже сто шестьдесят нужных вам прожекторов, но с просьбой тут же забыть наш предварительный разговор, — произнес товарищ заведующий почти дрожащим голосом.

— Забыто, — твердо ответил мой спутник.

Через десять минут на нашем грузовике стала расти гора прожекторов со всеми необходимыми принадлежностями...

В Зимнем Дворце, в Тронном и в Гербовом залах, мы репетировали массовые сцены. По узорному паркету, с криками "ура", красноармейцы проносились атаками, в сомкнутом строю и в рассыпном. На дворе походные кухни кипятили воду для липового чая с сахарином. Дворец не отапливался.

Евреинов потерял голос, выкрикивая с тронной эстрады свои указания...

В 1561-м году, скульптор Леон Леони писал Микель-Анджело:

"Я занят самым пышным празднеством, какое только осуществлялось за последние сто лет. В нем участвуют горы, острова, настоящие воды, сражения на суше и на море, с небом, адом и многочисленными постройками в перспективе. Мантуя представляет собой сейчас настоящий хаос, и можно подумать, что я прислан сюда для разрушения. Здесь больше не найти ни досок, ни гвоздей, ни крыш, ничего: так много материала я употребляю для этих построек".

Русская революция, голодная и бессапожная, вплавляла новое могучее звено в цепь спектаклей под открытым небом, искусст-

во, где участвуют многочисленные массы и где именно количество создает форму зрелища; цепь, восходящая к далеким векам, к средневековым мистериям, к санкюлотским празднествам французской революции в честь Федерации, Конституции, Разума и Высшего Существа...

В декоративной области нашего спектакля осложнения постоянно возрастали. Площадь Зимнего Дворца могла быть мне предоставлена только в день спектакля, так как вырывать ее на пять или шесть дней из ежедневного городского движения было невозможно. Я работал в течение двух недель в ряде декоративных, столярных и плотничьих мастерских, где строились отдельные части платформ, декоративных конструкций и иных элементов, которые должны были быть скреплены в одно целое и установлены на площади в несколько часов. Вот почему, когда все это, в законченном виде, выросло на мостовой вечером 25 октября, и когда на мои эстрады и мост стали подниматься тысячи действующих лиц, я дрожал от страха, что гигантские сооружения могут рухнуть. По счастью, этого не произошло.

Действие начиналось, в полной ночной тьме, пушечным залпом, вслед за чем освещался мост с фанфаристами, и начиналась симфония Гуго Варлиха (оркестр в 500 человек). Снова — тьма. Когда в симфонию вливалась Марсельеза, вспыхивал свет на правой "белой" эстраде, где зарождалась актерская игра. Вслед за этим освещалась левая "красная" эстрада, и, наконец, свет распространялся на обе эстрады, на мост и на самую площадь, через которую, появившись из-под Арки Главного Штаба, отряды красногвардейцев, с пулеметами и броневиками, рванулись к Зимнему Дворцу, отгороженному дровяными баррикадами, за которыми укрылись юнкера и женский батальон.

Выстрелы, и опять — тьма. И вдруг — действие переносилось во внутренность Зимнего Дворца, где, в осветившихся окнах второго этажа, начались силуэтные сцены сражений...

Канва спектакля была создана "коллективным автором". Председателем был избран Евреинов. В эту канву (сценарий) каждый из нас вносил свои идеи. Перенесение действия за окна Зимнего Дворца было моей выдумкой. Об этих силуэтных боях Адриан Пиотровский писал в своей книге "За Советский Театр!" (изд. Гос. Инст. Истории Искусств "Academia", Ленинград, 1925):

"Одновременно и счастливая выдумка и острая неудача. Окна Дворца зажглись, он ожил. Какое развитие реального, живого пространства! Да, но введение его в действие случайно, оживле-

ние его не мотивировано предшествующим действием, целиком развивавшимся на двух противоположных площадках. Перенос фокуса внимания на третий предмет был слишком внезапен".

Николай Петров, в своей книге "50 и 500" (изд. Всероссийского Театрального Общества, Москва, 1960), говорит об этой сцене несколько подробнее:

"Дворец становился главным действующим лицом. Он был весь темный. Но как только восставшие врывались во двор (...) прожектора начинали беспокойно метаться по крыше. Дворец сразу же превращался в силуэт, и тотчас же во всех его окнах вспыхивал свет. В окнах были спущены белые шторы, а на их фоне — приемом театра китайских теней — разыгрывались маленькие пантомимы боя. Этот эпизод в представлении так и назывался 'Силуэтный бой'. Поединки в окнах кончались победой восставших. Все прожектора — и 'Авроры' и с Дворцовой площади — концентрировались на огромном красном знамени, взвившемся над дворцом, и во всех окнах вспыхивал красный свет".

Однако, если моя силуэтная выду́мка (как члена "коллективного автора") несколько смутила А. Пиотровского, то, как автор всего *декоративного* оформления спектакля, я — в той же статье Пиотровского с удовольствием прочел следующее:

"Все же заключительная атака освещенных факелами автомобилей была несомненно эффектна. Эффектным и в известном смысле величественным было и все зрелище, в особенности фантастические, пылающие в ночи огнями огромных рамп, города́ постройки Анненкова".

Страшная фраза административного помощника Дмитрия Темкина сыграла весьма полезную роль...

Массовый актер "в этот памятный день, выявил творческие способности первой мировой театральной армии", писал Евреинов в своих воспоминаниях ("Histoire du Théâtre Russe", изд. du Chène , Париж, 1947).

Когда, в спектакле, дошла очередь до выстрелов "Авроры", заведующий сигнализацией нажал соответствующую кнопку. Раздался залп. Потом — другой и третий. Снова нажали кнопку, чтобы остановить выстрелы, но пальба продолжалась: пять, восемь, десять... В отчаянии, мы все тыкали пальцем в кнопку, но скоро поняли, что электрический ток, соединявший нас с крейсером, был прерван. Канонада была неудержима. Гуго Варлих, управлявший в нашем зрелище оркестром, который должен был "грянуть" победную музыку сразу же после тре-

тьего выстрела, безнадежно кричал нам в телефонную трубку:

— Когда же? Когда же?! Когда же?!!

— Может быть, никогда! — произнес Евреинов и расхохотался.

Пришлось выручать положение иными способами. Я хорошо запомнил лицо и кожаную куртку ("кожанку") одного из юных помощников режиссера. Вавилов, Санька (где он теперь? Что с ним?), который, с трудом пробравшись со своим велосипедом сквозь сто-пятидесятитысячную толпу зрителей, заполнивших площадь, выехал на набережную, и, докатив до "Авроры", приостановил канонаду. Спектакль, по счастью, продолжал развиваться безостановочно, так как остальные режиссерские сигналы не пострадали.

Наконец, "грянул" оркестр, и бесчисленные зрители даже не ощутили драматического недоразумения, приняв канонаду за боевой аккомпанимент.

* * *

Лев Никулин, принимавший участие в составлении "сценария" нашего зрелища, писал позже в своих "Записках спутника" (гл 3: "Балтика", 1931 г.).

"Не помню, кому пришло в голову поставить на площади Урицкого, на бывшей Дворцовой площади, массовую социальную феерию 'Взятие Зимнего дворца'... Штаб действовал совершенно по-военному, он мобилизовал режиссеров и художников, актеров и воинские части... Построили декорации таких размеров, каких вероятно не было никогда. Затем построили трибуны по правую и по левую руку колоссальной сцены и начали репетиции. Они происходили ночью в гербовом зале Зимнего дворца. Полторы тысячи актеров и статистов, потрясая оружием, бегали и кричали и безумствовали в огромном оранжево-черном гербовом зале. Отряд режиссеров пытался внести некоторую организованность в хаос, но все это было началом, цветочками, потому что на площади участвующих должно было быть не менее десяти тысяч. Три ночи мы провели в Зимнем дворце и сделали не один и не десять километров по скудно освещенным переходам и коридорам дворца. Со времени 7 ноября 1917 года, я полагаю, дворец не видел таких бурных ночей... Спали не раздеваясь, в шинелях и сапогах, на обитых малиновым штофом золоченых диванах... Резали хлеб на малахитовых столах, спорили и ругались,

не избегая самых крепких слов в собственных его величества Александра Второго покоях. Творческий азарт художников и административный восторг организаторов доходил до экстаза... Нужно добавить, что исторический крейсер *Аврора* прибыл в ту ночь из Кронштадта и стал на якорь у Николаевского моста... Все благоприятствовало зрелищу, за исключением погоды. Только энергия штаба могла заставить отважных актрис появиться на самой большой в мире сцене в открытых бальных платьях. Петроградская осень приготовила самую отвратительную погоду. Снег с дождем... Однако, несмотря на погоду, Зимний дворец был взят с редким энтузиазмом..."

Дальше, Л. Никулин, вспоминая, как мы возвращались вместе домой, говорит, что "Ю. Анненков, автор декораций ко *Взятию Зимнего дворца,* шел рядом и мечтал о том, где можно воспроизвести рисунок замечательного спектакля... Рисунок (все, что осталось от той ночи) был воспроизведен в единственном в ту пору литературно-художественном журнале 'Красный Милиционер'. Да, журнал именно так и назывался, но в нем не было ничего имеющего прямого отношения к милиции и городской охране. Он печатался на превосходной бумаге, в нем печатались Шкловский и некоторые формалисты, его иллюстрировал Анненков..."

В упомянутой выше книге "50 и 500" Николая Петрова можно также прочесть:

"'Красной площадкой' руководил я, а режиссура 'белой площадки' была поручена А. Р. Кугелю, К. П. Державину и Ю. П. Анненкову (он же являлся и художником всей постановки). Общим руководителем был Н. Н. Евреинов... За проделанную работу режиссура получила следующее вознаграждение: А. Р. Кугель, Ю. П. Анненков, К. П. Державин и автор этих строк (Н. Петров) получили паек табаку на сто папирос и по два кило мороженых яблок, а Н. Н. Евреинов, как общий руководитель (хотя он, по правде сказать, почти ничего не делал)[7] получил еще шубу на лисьем меху".

Этот же эпизод был также рассказан и в очень значительном труде Марка Слонима "Russian Theater" (изд. The World Publishing Company, Нью-Йорк, 1961). Но ни Н. Петров, ни М. Слоним, к сожалению, не добавили (вероятно, по неосведомленности), что три дня спустя после "празднества", Евреинов, ото-

[7] Это, конечно, чересчур преувеличено.

спавшись, вызвал к себе юного помощника режиссера и, в благодарность, подарил ему свою лисью шубу.

У меня сохраняется пожелтевший экземпляр сценария "Взятия Зимнего Дворца" (своего рода — исторический документ) и, кроме того, "требование личного состава" для БЕЛОЙ правой трибуны, режиссура которой частично находилась в моих руках:

"Белая:

Правая трибуна

Требование личного состава

125 . . . . балетных артистов
100 . . . . циркачей
1.750 . . . . статистов и студистов
200 . . . . женщин, желательно студисток
260 . . . . вторых артистов и
150 . . . . сотрудников

А также: Лопухов, Масловская, И. Дворищин и 18 помощников.

Подписано: Ю. Анненков
Утверждено: Д. Т.[8], ИС.К.[9] 21/IX 1920".

* * *

О зрелище "Взятие Зимнего Дворца" упоминается почти во всех трудах (энциклопедии, монографии, статьи), посвященных истории современного театра, вышедших в разных странах и на разных языках. Кроме процитированных здесь уже книг А. Пиотровского ("За Советский Театр"), Н. Петрова ("50 и 500"), Л. Никулина ("Зиписки спутника") и журнала "Красный милиционер" (№ 14, Петербург, 1920 г.) я назову здесь лишь те из этих книг и статей, которые находятся у меня под руками:

Б. Казанский: "Метод Театра" (изд. "Академия", Ленинград, 1926 г.).

А. Пиотровский: "Хроника Ленинградских Празднеств 1919-22 г.", статья, помещенная в сборнике "Массовые Празднества" (изд. Госуд. Института Истории Искусств, Ленинград, 1926 г.).

Г. Крыжицкий: "Режиссерские портреты" (изд. Теа-кино-печать, Ленинград, 1928).

Fülop Miller: "Das russische Teater", 1928 г.

---

8 Дмитрий Темкин.

9 Исполнительный Комитет.

"История Советского Театра" (Гос. Изд., Ленинград, 1933).

N. Gourfinkel: "Théâtre Russe Contemporain" (éd. Albert, Париж, 1933 г.).

Michel Philippe: "Présentation de Nicolas Evreïnov" (revue "Education et Théâtre", Париж, 1953).

N. Evreïnoff: "Histoire du Théâtre Russe (éd. du Chêne, Париж, 1947 г.).

G. Annenkov: "En habillant les vedettes" (éd. Robert Marin, Париж, 1951 г.).

Ettore Lo Gatto: "Storia del Teatro Russo" (ed. G. C. Sansoni, Флоренция, 1952 г.).

"Larousse du XX-e siècle" (Энциклопедия), Париж, 1953 г.

"Enciclopedia dello Spettacolo" (ed. Le Maschere, Рим, 1954 г.).

Raymaud Cogniat: "Cinquante ans de Spectacle en France, les Décorateurs de Théâtre (éd. "Librairie Théâtrale", Париж, 1955 г.).

Н. А. Горчаков: "История советского театра" (изд. имени Чехова, Нью-Йорк, 1956 г.).

Michel Seuphor: "Dictionnaire de la peinture abstraite" (éd. Fernand Hazan, Париж, 1957 г.).

L. Dominique: "G. Annenkov" (Париж, 1958 г.).

Angelo Maria Ripellino: "Majakovskij e il Teatro Russo d'avanguardia" (изд. Giulio Einaudi, 1959 г.).

И эта же книга, изданная на французском языке: Angelo Maria Ripellino: "Maiakovski et le théâtre russe d'avant-garde" (изд. L'arche Editeur à Paris, 1965 г.).

. . . .

Но встречалась в прессе и невежественная путаница. Так, например, в объемистой книге Камиллы Грэй "The Great Experiment: Russian Art 1863-1922" (изд. Thames and Hudson Ltd., Лондон, 1962 г.), где напечатана фотография моих декораций к "Взятию Зимнего Дворца" (1920), говорится, что этот спектакль был исполнен в 1918-м году художниками Натаном Альтманом, Иваном Пуни и его женой Ксенией Богуславской (которую я знал еще молоденькой красавицей, воспитанницей одного из петербургских институтов "для благородных девиц"). Имена Евреинова и других действительных участников создания этого зрелища — в книге Камиллы Грэй не упоминаются. Все же три названных художника не имели к этому зрелищу никакого отношения. Что же касается Пуни и Богуславской, то в октябре

1920-го года они жили уже в эмиграции, заграницей, о чем свидетельствует следующее письмо Богуславской:

"11-9-63.

По просьбе г-жи Евреиновой я подтверждаю, что ни мой муж Иван Пуни, ни я (К. Богуславская) не участвовали в создании декораций к зрелищу 'Взятие Зимнего Дворца' в Ленинграде в ноябре 1920 года, будучи в ту эпоху уже заграницей. Путаница вызвана тем фактом, что в 1918 году, к первой годовщине революции, Пуни, я, Альтман и четыре других товарища исполняли огромные плакаты, лозунги и афиши в залах Зимнего Дворца.

К. Пуни (Богуславская)".

* * *

Почти сразу же после своего возвращения с Кавказа, Евреинов передал мне для прочтения рукопись обещанной пьесы: "Самое Главное" ("для кого комедия, а для кого драма", в четырех действиях). Почему он передал ее именно мне? Дело в том, что в 1920-м году режиссер Николай Петров (Коля Петер), поэт Лев Никулин (бывший, одновременно со мной, "сатириконцем") и я основали, с согласия Театрального Отдела, руководимого в Петербурге М. Ф. Андреевой, женой Максима Горького, государственный (все тогда было уже "государственным") театр "Вольной Комедии" и стали его дирекцией. Театр находился в скромном подвальном помещении, на Итальянской улице. Подвал был перестроен по моим проектам, и я же расписал его. Наш репертуар должен был состоять из спектаклей, еще нигде не показанных и, преимущественно, из одноактных пьес на "злободневные" темы.

Евреинов и я были уже давними друзьями, и поэтому его пьеса попала прежде всего в мои руки.

Я прочитал "Самое Главное" в тот же вечер и, наутро, дал Евреинову утвердительный ответ: пьеса будет поставлена в нашем театре. "Самое Главное" меня чрезвычайно заинтересовало. Можно как угодно относиться к этому произведению, но нельзя отрицать его несомненной оригинальности. "Самое Главное" не вызывает в нашей памяти никакой другой пьесы. Его сюжет стоит особняком в современной драматургии. Даже — не только сюжет, но и самое понимание театра и назначение актера, выраженное в пьесе. Евреинов предлагает актерам покинуть профессиональный театр и заняться применением своего "амплуа"

в повседневной жизни: "первому любовнику" разыгрывать роль влюбленного в несчастную некрасивую девушку; красавице-босоножке — увлечь собой студента, уже покушавшегося на самоубийство; комику — развлекать и веселить людей в их тусклой будничной жизни, и т. д.

Сверх того, пьеса Евреинова глубоко человечна. Евреинов предлагает актеру "реально, а не эфемерно приносить пользу другим". "Высшая задача искусства", — говорится в пьесе, — это "наполнить своим проявлением жизнь, подобно тому, как цветок наполняет своим ароматом воздух! *Претворить жизнь в искусство!* Достичь искусства жизни! Думали ли вы когда-нибудь об этом, вы, старые кормчие театральных кораблей?"

Нет. Конечно, "старые кормчие театральных кораблей" об этом не думали. Их горизонты ограничивались театральными подмостками, или, в крайнем случае, закулисными интригами.

"Арлекин, Пьеро, Коломбина и доктор из Болоньи! — восклицает Евреинов, — "мы воскресли, друзья мои! Вновь воскресли! Но *уже не для театра только, а для самой жизни,* опресневшей без нашего перца, соли и сахара! Мы вмешались в жизненный пирог, как приправа, без которой он ничего не стоит на вкус, и подрумянили его огнем нашей любви, как праздничную булку!.. Слава *настоящим* артистам, спасающим своим искусством жалкие комедии несчастных дилетантов!"

Пьеса, написанная для театра и восстающая против него же, против театра. Парадокс, единственный в своем роде.

Но еще более заинтересовала меня форма этого спектакля: параллельное развитие и переплетение обыденной жизни и жизни придуманной, грусть и скука обывательщины рядом с карнавальной красочностью итальянской комедии. У Чехова или у Горького этого не сыщешь.

После нескольких дней предварительных обсуждений, горячих споров, затягивавшихся "далеко за полночь", мы приступили к постановке. Евреинов наотрез отказался от режиссуры, и ее взял на себя Николай Петров. Декорации и костюмы были поручены мне. Репетиции пошли полным ходом. Евреинов держался в стороне и почти никогда не заходил в театр. Труппа состояла преимущественно из молодых и, в большинстве, очень талантливых актеров. Две-три юные актрисы поражали своей грацией и красотой, несмотря на свои затасканные, полинялые, подштопанные платья и мятые валенки ("НЭП" тогда еще едва намечался в мозгу Ленина). Здесь нельзя не добавить, что в эти самые дни

Петербург переживал большие волнения: репетиции "Самого Главного" происходили в период кронштадтского восстания. Вспоминая об этом в "Записках спутника", Лев Никулин, заведующий литературной частью нашего театра, рассказывает, что "актеры выбегали на улицу прислушиваться к канонаде. Гудели пушки 'Петропавловска'..."

* * *

Наиболее неожиданным оказалось для нас всех то, что актеры прекрасно справлялись с той частью их роли, где они изображали актеров, долженствующих играть на сцене, но спотыкались о целый ряд затруднений в тех местах пьесы, где они превращались в актеров, играющих в жизни. Затруднения этого рода носили типично профессиональный характер: "играть" роль на сцене — даже в самых реалистических тонах (например — у Станиславского) — прямое назначение актера, основа его творческой натуры. *Скрывать* "игру", делать ее невидимой, неощутимой — оказалось в противоречии с этой натурой.

Я помню оживленные разговоры, происходившие у нас с Николаем Петровым по этому поводу. Нам казалось иногда, что актер, играющий в жизни, а не в театре, не столько превращает жизнь в театр, сколько самого себя превращает из актера в лицемера, в лгуна. Но мы сознавали однако, или, вернее, чувствовали, что нравственный, моральный смысл пьесы Евреинова категорически опровергает подобную версию. Как-то раз, когда постановка "Самого Главного" приближалась уже к генеральной репетиции, Евреинов спросил меня:

— Сказать умирающему, что все поправимо и что он выживет, есть ли это лицемерие или акт доброты, благодеяние?

Этой фразой, казалось бы, он формулировал всю сущность своей пьесы. Однако, несмотря на это, репетиционная практика и часто возникавшие в это время рассуждения и споры показывали, что между актерской игрой в обыденной жизни, игрой, не отгороженной от зрителя рампой или иными сценическими условностями, и *превращением жизни в театр* (идея Евреинова) лежит огромная пропасть. Присутствие такой пропасти становилось порой настолько ощутимым, что в репетиционный, довольно длительный период, Евреинов счел нужным вносить, время от времени, некоторые изменения в первоначальный текст

пьесы, а Николай Петров закричал однажды, во время репетиции, благим матом:

— Товарищи! Да ведь здесь же вы все-таки в театре!

И, обернувшись к элетротехнику:

— Прохор! Давай полную рампу, чорт подери!!!

Все эти сложности "подымали настроение" участников постановки и, в особенности, актеров (главным образом — тех из них, кому достались роли актеров, играющих в жизни: Шмитгоф — в роли Параклета, "meneur de jeux"; обаятельная Валя Щипалова — "танцовщица-босоножка" и др.).

* * *

Наряду с моральной стороной пьесы и с затруднениями актеров, постепенно преодолевавшимися, стояли передо мной лично проблемы ее декоративного "оформления". Если в первом действии, "небольшая комнатка" гадалки, "с бедным убранством, среди которого сразу же обращают на себя внимание три чучела: совы со светящимися глазами, водруженной на кронштейн, большой летучей мыши, свешивающейся с потолка, и тощего черного кота, сомнительно украшающего стол гадалки", а также развешенные по стенам "старинные карты звездного неба", "оракулы" со знаками зодиака, гороскопы, фотографии медиумических эманаций, явлений духов и т. п.; если отсутствие декораций во втором акте; если банальный натурализм меблированных комнат Марьи Яковлевны в третьем акте — не представляли, в общем, больших сложностей и не вызывали особого напряжения фантазии, то карнавально-фантастическое превращение этих комнат в четвертом акте, апофеоз превращения жизни в театр, требовали от декоратора большой игры воображения и изобретательности.

Евреинов чувствовал необходимость быстрых, мгновенных зрелищных перемен. Отсюда — его режиссерские "ремарки" в тексте четвертого акта: "Свет на секунду гаснет", "снова комната наполняется светом"... Но мне этот секундный мрак или мгновенное возвращение света казались недостаточными. Я искал нечто более непредвиденное, более убедительное, более красочное. Я задумывался ночами на эту тему и вдруг увидел падающий с потолка многоцветный ленточный занавес, то-есть — не с потолка, а с невидимых колосников сцены, так как потолок на сцене всег-

да казался мне прижимом, преградой для воображения зрителя. Этот непредвиденный ленточный занавес представлялся мне тем более оправданным, что в этом действии летали по сцене и конфетти и серпантин. Широкие и семи-аршинной длины ленты являлись для меня увеличенным серпантином, или, как говорят кинематографические работники, "большим планом", "первым планом" серпантина.

"Свет на секунду гаснет", — это было для меня на сцене не более, чем "технический прием", тогда как появление ленточного занавеса становилось обогащением зрелища, входило в действие, как новый живой, *динамический* элемент. Я рассказал о моей выдумке Евреинову, и она ему очень понравилась. Николай Петров тоже немедленно согласился со мной. Теперь предстояло самое трудное (для меня). Шел 21-ый год, год Кронштадтского восстания и полного обнищания Петербурга. Магазины были закрыты, мы спали в шубах и в валенках, питались пайковыми суррогатами, но мы не покидали искусства, мы "строили" театр и ставили "Самое Главное", пьесу Евреинова, не имевшую ничего общего с марксизмом-ленинизмом.

Мой друг, художник Александр Божерянов, был привлечен мной к декоративной части постановки в качестве моего "сообщника". Божерянов и я делали все возможное, законное и "противозаконное" ("чернобиржевое"), чтобы раздобыть материал для моего занавеса. Это было тем более трудно, что ленты должны были быть шелковыми, атласными, и, при игре света рампы и софитов, отливать всеми цветами радуги. Но в каких-то тайных подворотнях и на "нелегальных" рынках, где торговцы разбегались при первом появлении милиционера, нам все же удалось, при нашем терпении и настойчивости, накопить необходимый материал.

Когда впервые, на одной из последних репетиций, занавес упал, наконец с колосников, разноцветные ленты вихрем разлетелись по всем направлениям — вправо, влево, в глубину сцены и, через рампу, над первыми рядами кресел. Потом ленты смирились и сомкнулись волнующейся полосатой стеной. Немедленно, сквозь занавес — то там, то сям — стали проникать на авансцену и снова ускальзывать между лент действующие лица.

— Хо-хо!.. О-ля-ля!.. Добро пожаловать!.. Звените, бубенчики!.. Цветите, цветы!.. Радуйся весне, вечно юное сердце!.. Звоните, колокола!.. Торжествуй, солнце!.. Пляшите, звезды!..

Вся сцена заколыхалась в волнах ленточного моря. Влюб-

ленная девушка забросала серпантином Пьеро, "любовно обвивая его эфемерными узами"... Серпантин перемешался с занавесом...

Пьеса Евреинова имела огромный успех. Зрители не только аплодировали, они топали сапогами, ботинками, валенками, без конца вызывали автора и всех участников постановки. Больше того: когда на "премьере", в последней фразе *Режиссер* (одно из действующих лиц пьесы, а не Петров), зажигая бенгальский огонь, закричал ко всем окружающим его актерам и, конечно, к зрительному залу:

— Господа, общие танцы!.. Музыка! Начинайте!.. Смейтесь! — невероятное случилось: многие зрители кинулись по ступенькам на сцену и, в неудержимом порыве, слились в танце с костюмированными актерами — арлекинами, коломбинами, римскими сенаторами, маркизами...

В своей книге "Искусственная Жизнь", изданной в Петербурге, в 1921-м году, Александр Беленсон, в статье "Самое главное о 'Самом Главном'", описывал "театральный разъезд" после первого представления этой пьесы. Вот разговор двух зрителей:

"— Недурен конец четвертого акта, завершающий представление чарующим Шумановским карнавалом. Построение групп, темп движений превосходно оттеняют скрытую за обилием бытовых деталей фантастичность авторского замысла.

— И все-таки, отнимите от постановки декорации Анненкова, хотя бы только занавес из лент, неожиданным взлетом преображающий бедную меблированную комнатку в волшебный зал, — отнимите костюмы четырех хорошо знакомых всем нам персонажей, среди которых — причудливый костюм Коломбины, напоминающий сказочный цветок, и...

— Зачем же отнимать! Режиссер и художник, соединившись в мастерстве, создали, не прибегая к помощи трюков, театральное зрелище, долженствующее воплотить чудовищно оригинальную идею автора..."

Впоследствии, мой ленточный занавес повторялся также в некоторых заграничных постановках "Самого Главного".

О нашей постановке этой пьесы Н. Петров писал ("50 и 500"):

"После третьего акта зрители устроили нам овацию, мы выходили кланяться раз двадцать, а может быть, и больше. Этот спектакль прошел более ста раз за один сезон, что, естественно, наложило определенный отпечаток на репертуар театра. Мы не понимали тогда, что 'Самое Главное', вступив в острейшие про-

тиворечия с одноактными сатирическими сценами на темы сегодняшнего дня, выражало, конечно, иную по сравнению с установленной программой театра идеологию. Успех же пьесы объясняется тем, что сделана она была мастерски и хорошо игралась, а одноактные программные спектакли очень быстро сходили с репертуара и часто не достигали цели из-за своей обнаженной тенденции и низкого художественного качества".

И — Н. Евреинов:

"Смысл жизни для ребенка — игра. Смысл жизни для дикаря — тоже игра. Знаем ли мы другой смысл жизни, мы, неверующие, разочарованные не только в значении ценностей этических и научных, но и в самом скептицизме? Мы можем только рассказывать друг другу сказки; смешить, пугать или восторгать выдуманными нами личинами; обращать силу, знания, любовь и ненависть в некое сценическое представление, где все хорошо, что зрелищно, полно интриги, красиво и музыкально, и что отвлекает нас от входных дверей, за которыми нет больше театра, нет сказки, нет мира нашей воли, непрестанно играющей потому, что ей играется".

* * *

Первое представление "Самого Главного" состоялось в Петербурге, в театре "Вольная Комедия", 20-го февраля 1921-го года. Но думали-ли мы тогда, Петров и я, ставя эту пьесу в занесенном снегом, обледенелом городе Петра, что она обойдет весь мир, будет сыграна в двадцати шести странах? Италия, Польша, Соединенные Штаты Америки, Голландия, Бельгия, Китай, Испания, Франция, Германия, Югославия, Чехословакия, Венгрия, Австрия, Аргентина, Португалия, Англия, всех не перечислить... Разве мы предполагали, что она будет поставлена в Париже Шарлем Дюлленом и запечатлена на экране Марселем Л'Эрбье?

Во Франции и вообще — заграницей, "Самое Главное" было переименовано в "Комедию Счастья".

Вскоре после премьеры в "Вольной Комедии", "Самое Главное" было впервые отпечатано отдельной книгой в Государственном Издательстве, в Петербурге. Книга вышла в моей обложке, изображавшей Арлекина, распятого на кресте. У меня хранится книга Э. Ф. Голлербаха "Современная обложка" (изд. Академии Художеств, Ленинград, 1927), где моя обложка к "Самому

Главному" прекрасно воспроизведена в двух красках (черное и малиновое) и где Э. Голлербах очень лестно говорит, что "Ю. П. Анненков, В. В. Лебедев, В. М. Ходасевич, Н. Кульбин и мн. др. способствовали освобождению современной обложки от мироискуснического неоклассицизма, они явились таранами, пробившими искусственный мрамор холодных стен мироискуснической обители, они согрели чопорную графику дыханием живой страсти, пламенем исканий".

Моя обложка к "Самому Главному" воспроизведена также в "Истории Советского Театра" (Ленинград, 1933 г.).

* * *

В 1921-м году, в том же театре "Вольной Комедии", была возобновлена пьеса Евреинова "В кулисах души", но на этот раз — в моих декорациях и костюмах. В "Кривом Зеркале" она была представлена в декорациях самого Евреинова. В 1922-м году, я также сделал декорации и костюмы к возобновленной на сцене "Вольной Комедии" евреиновской пьесы "Коломбина сего дня", прошедшая в "Кривом Зеркале" в декорациях и костюмах художницы А. Мисс (сотрудница журнала "Сатирикон"). То же самое произошло и с новой постановкой "Кухни Смеха", названной в "Вольной Комедии" — "Международным конкурсом остроумия". В чьих декорациях шла "Кухня смеха" в "Кривом Зеркале", я не помню.

* * *

Пьесы Евреинова, прошедшие в театре "Вольной Комедии", стали моим последним сотрудничеством с Н. Н. Евреиновым, моим другом Николашей.

Впрочем, намечалось еще одно, уже — в парижский период: Евреинов должен был ставить в Национальном Пражском (а не Парижском) театре, в 1935-м году, "Горе от ума" А. Грибоедова, с моими декорациями и костюмами. Переговоры были уже почти закончены. У меня сохранилась открытка Евреинова, касающаяся этого вопроса:

"2-X-935

Дорогой Юрочка,

будь добр — позвони мне завтра часов в 11 утречком, на-

счет Праги: они согласны, но мало дают, т. к. в Министерстве новые сметы для театра. Но я безумно хочу, чтобы ты! и верю — мы с тобой замечательную постановку выдумаем.

Твой

N. Evreïnoff".

По несчастному совпадению, неожиданное продление одного из моих кинематографических контрактов не позволило мне выехать из Парижа, и я вынужден был в последний момент отказаться от пражской работы. Евреинов поставил "Горе от ума" с другим декоратором.

Несмотря, однако, на эту неудачу, мои парижские встречи с Евреиновым продолжались до последних дней его жизни. Вот еще одна открытка (Евреинов почти всегда писал на открытках):

"26-6-944 Aut. 18-46.

Дорогой Юрочка,

мне давно хочется повидаться с тобой и спросить у тебя совета и относительно готовящейся монографии (в которой жду от тебя блестящей "Темирязевской"[10] статьи *подлинного*[11] театроведа), и относительно очень забавного qui pro quo с нашим "Театром Рус. Драмы", и о кой о чем другом. Если бы ты был так добр позвонить мне утречком, часов до 11-ти, мы бы сговорились о свидании. Я все эти 20 лет очень много о тебе думаю, а видимся мы — "кот наплакал", в смысле времени. Я бесконечно благодарен тебе за твой отклик на мое 40-летие, исполняющееся в 1945 г.[12]

Любящий тебя

Н. Евреинов".

Теперь — открытка просто дружеская:

"12-7-944

Дорогой Юрочка,

протелефонируй мне, дружок, утречком, когда мы с тобою увидимся.

Мой телефон все тот-же: Aut. 18-46.

Любящий тебя

Николаша Евреинов".

И еще одна, бессловесная, но с фотографией: слева сидит се-

---

[10] *Борис Темирязев* — мой литературный псевдоним.

[11] Подчеркнуто Евреиновым.

[12] Сорокалетие театральной деятельности Евреинова: 1905-1945.

дой Николай Римский-Корсаков; справа — толстый Александр Глазунов, а посередине, чуть-чуть за ними, юный красавец — Н. Евреинов. Под фотографией — печатная французская надпись: Conservatoire de Saint-Petersbourg, 1905.

* * *

Кроме "Самого Главного", многие пьесы Евреинова были показаны на иностранных сценах: "Представление любви" — в Эстонии и Германии; "Театр вечной войны" — в Польше и в Италии; "Корабль праведных" — в Польше, в Сербии, в Чехословакии и в США; "Веселая смерть" — в Париже, в театре "Старой Голубятни" в 1922-м году, в театре Ателье — в 1963-м году, и в Риме, в театре Пиранделло, в 1925-м году; "История русской драмы" — в Париже, в театре Salle d'Iéna, и там же, в 1930-м году, пантомима "Коломбина сего дня", в исполнении замечательной русской пантомимной актрисы Бэллы Рейн, выступавшей в этой пьесе еще в Петербурге, в "Вольной Комедии", где она играла и в "Самом Главном", в роли "машинистки Любочки". В казино Монпарнасс — "Comédie Infernale". В театре "Бродячие Комедианты" была поставлена, на русском языке, пьеса "Муж, жена и любовник" (написанная уже в Париже), с участием Е. Н. Рощиной-Инсаровой и М. Разумного, с которым я подружился еще в "Кривом Зеркале"... В оперном театре в Монтэ-Карло, в 1946-м году, была осуществлена постановка балета "Шота Руставели" (либретто Евреинова, музыка А. Оннегера, А. Черепнина и Арсани, хореография С. Лифаря, декорации кн. А. К. Шервашидзе. Этот же балет был представлен в Париже, в театре Ателье, в 1963-м году...

Энергия постановщика в Евреинове тоже не угасала. Кроме "Горя от ума" (в Праге), он поставил также "Свою семью" Грибоедова, в Париже, в русском театре Salle d'Iéna, пригласив меня в качестве художественного советника. Там же — "Ничего подобного" Н. А. Теффи, и "Вечер Козьмы Пруткова". Затем, в большом театре Елисейских Полей, Евреиновым были поставлены "Руслан и Людмила" М. Глинки, "Снегурочка" и "Царь Салтан" Н. Римского-Корсакова; в театре Ришелье — "Недоросль" Д. Фонвизина; в театре "Старой Голубятни" — "Отче Наш" Франсуа Коппэ и "Медведь и паша" Евгения Скриба; в театре de l'Avenue — "Ржавчина" В. Киршона (на французском языке,

в переводе Фернанда Нозьера)... Список далеко не полный.

В связи с постановкой пьесы советского автора (В. Киршона) у меня сохраняется его письмо, написанное в Москве, 24-го декабря 1929-го года:

"Уважаемый товарищ!

Я получил всю прессу по поводу постановки 'Ржавчины' в Париже и должен Вам сказать, что только в крайне правых и фашистских газетах успех пьесы заостряется против нас; основная масса рецензий отмечает два факта: во-первых, что в пьесе лишь критика недостатков, а в основном громадная уверенность в революционной правде и в победе коммунизма, и во-вторых, что все разговоры о том, что в советской стране в художественных произведениях не допускается критика и свободные мысли, оказываются ложными после того, как эта пьеса, прошедшая в Москве, увидела свет в Париже.

Мне, однако, будет чрезвычайно интересно узнать Ваше мнение о постановке пьесы. Я посылаю Вам записку в театр, после чего надеюсь получить от Вас письмо с Вашей оценкой постановки и реагирования на нее публики. Было бы, конечно, очень хорошо, если бы Вы черкнули в какой-нибудь из наших журналов, например, в 'Огонек'. Прошу Вас также, если будете присылать статейку, копии выслать мне.

Как живете в Париже, скоро ли приедете? У нас тут все очень здорово, живем интересно, строимся во всю.

Привет

В. Киршон".

Несмотря на его "громадную уверенность в *революционной правде*"; несмотря на признание, что в СССР существует свобода мысли и творчества, что все там "очень здорово", что все "живут интересно и строются во всю", — бедный Киршон, в сталинский период, оказался в числе расстрелянных.

* * *

В течение всей своей творческой жизни Евреинов был неутомимым и весьма продуктивным писателем. К сожалению, перечислять все написанное Евреиновым о театре — статьи и книги, вышедшие на разных языках (или еще не напечатанные), а также — все написанное о Евреинове в разных странах, является здесь для меня затруднительным. Вслед за упомянутой уже "Histoire du Théâtre Russe", вышла в Париже, в 1953 году, на

русском языке, очень трогательная книжка Евреинова "Памятник мимолетному", посвященная истории, далеко не полной, эмигрантского театра в Париже. В 1956 году, три года спустя после смерти Евреинова, была выпущена, тоже в Париже, его пьеса "Шаги Немезиды", написанная полностью на политическую тему: сталинский внутрипартийный террор 1936-1938 годов, аресты, вынужденные доносы, вынужденные само-обвинения, вынужденная ложь, вынужденный цинизм, взаимная ненависть, истязания, пытки, расстрелы, весь ужас тех преступных лет. Героями пьесы являются: Сталин, Зиновьев, Каменев, Рыков, Бухарин, Ягода, Ежов, Радек, Вышинский, доктор Левин и пр. Написана пьеса очень сильно, читается с большим интересом (и не только — политическим). Поставленная на сцене, она, несомненно, вызвала бы ожесточенные споры, окрики негодования и множество противоречащих друг другу комментариев. Но в "Шагах Немезиды" не осталось ничего от евреиновского понимания моральной, философской и художественной роли театра. Пьеса, по своей форме — классична. Евреинов не мог не чувствовать этого, и мне жаль, что в самых последних фразах, произнесенных перед падением занавеса, Евреинов, не удержавшись, вложил свои идеи в уста преступного Ягоды, отвечавшего на вопросы не менее преступного Вышинского. Вот этот разговор:

"*Ягода:* Я всю жизнь ходил в *маске*,[13] выдавая себя за большевика, которым никогда не был!

Прокурор Вышинский: Зачем же вы притворялись?

Ягода: Затем, что носом чуял: — придет время большевиков и начнется дележка наследства буржуев! (Потирает руки) — будет, чем поживиться!.. Да и не я один *актерствовал*[13] в этом роде, а почти все, начиная со Сталина... Вглядитесь только, *что*[13] сейчас происходит на *подмостках*[13] России! — все власть-имущие действуют *под псевдонимами*,[13] словно в *театре*,[13] ходят в *масках*,[13] потайными ходами, *притворяются*[13] верноподданными ее величества Партии и пресмыкаются перед ее вождями, которых наровят стащить за ногу и сбросить в подвалы Лубянки. Всюду одна лишь *комедия*:[13] — комедия служения народу. Комедия обожания вождей! Комедия суда и принесения повинной! Комедия, наконец, смертной казни! Какая-то беспардонная *игра в театр*[14] или кровавая *мелодрама*,[14] какие сочинялись в прежние времена, на потеху черни! — Вот, что такое наше тепереш-

[13] Подчеркнуто Евреиновым.

нее житье-бытье. Одни играют роли "благородных отцов народа", другие доносчиков-предателей, третьи "роковых женщин", четвертые "палачей"! (показывает на себя). И все это несуразное *представление*[14] дается с серьезным видом, словно ни весть какое остроумное ревю!"

Этим монологом Ягоды Евреинов показал обратную сторону медали "Самого Главного": отвратительный, преступный, бесчеловечный смысл "театрализации жизни", "преображения жизни в искусство". Можно ли повторить, после этого монолога Ягоды, слова Евреинова о том, что актеры "подрумянили жизненный пирог огнем своей любви, как праздничную булку" и "спасли своим искусством жалкие комедии несчастных дилетантов".

К сожалению, эта пьеса, написанная в 1939-м году, была опубликована лишь в 1956-м году, то-есть — в год официальной "десталинизации".

* * *

Вслед за "Шагами Немезиды", в 1964-м году, в русском журнале "Возрождение" (Париж), появилась впервые пьеса Евреинова "Чему нет имени" или "Бедной девочке снилось", вышедшая, в начале 1965 года, отдельным изданием. Но, насколько мне известно, остаются еще неопубликованными пьесы "Огонек в окошке", "Граждане второго сорта", "Радио-поцелуй", "Любовь под микроскопом", книга "Откровение Искусства", затем — обширный том о театре "Кривое Зеркало" — "В школе остроумия", и, наверное, еще другие.

Очень любопытна книга Евреинова, посвященная портретной проблеме: "Оригинал о портретистах", выпущенная Государственным Издательством в Москве, в 1922 году. Евреинов позировал И. Репину, С. Сорину, М. Добужинскому, А. Шервашидзе, Н. Кульбину, Д. Бурлюку, В. Маяковскому, Н. Ремизову ("сатириконец" Ре-Ми), А. Мисс (Ремизова сестра Ре-Ми), О. Дымову, Г. Шилтьяну, Б. Григорьеву, М. Вербову, Н. Акимову, С. Судейкину, Е. Рубисовой, В. Каменскому, Н. Калмакову, мне... Я сделал с Евреинова два карандашных портрета и один набросок пером.

В предисловии к этой книге Евреинов приводит фразу Николая Буало, из его "Art poétique":

---

[14] Подчеркнуто Евреиновым.

"Как часто драматург лишь свой портрет любя,
Героев драм своих рисует сам с себя".

Дальше, в несколько иронической, свойственной ему форме, Евреинов говорит о неизбежном сходстве портрета не только с оригиналом, а и с художником, который исполнял портрет.

Но лично для меня, наибольший интерес, среди литературных произведений Евреинова, представляют его книги о театре, книги, посвященные философии и назначению театра: "Введение в монодраму", "Театр как таковой", и "Театр для себя", значительная часть которого была написана в Куоккале, на даче моих родителей.

* * *

Как все люди (в особенности — люди искусства), склонные к парадоксам, Евреинов вызывает по отношению к себе и своему творчеству глубокий и вполне оправданный интерес, приводящий иногда к восторженному восхвалению. Но, наряду с этим, встречаются и совершенно противоположные реакции. Так, например, Леонид Андреев писал о Евреинове:

"Евреинов искренне аморален и пижонист: поняв одно основание театра — *театральность,* он пижонски прозевал второе: моральность. Любопытна его ссылка на то, что в конце второго века в Риме выродилась и прекратилась трагедия; как пижон, он усматривает в этом факте признак несостоятельности самой трагедии и не понимает, что упадок трагедии и трагического был следствием и спутником уже тогда начавшегося падения самого Рима" (Архив Музея МХАТ).

Теперь — Александр Блок:

"Вечером пошел в 'Кривое Зеркало', где видел удивительно талантливые пошлости и кощунства г. Евреинова. Ярчайший пример того, как может быть вреден талант. Ничем неприкрытый цинизм какой-то голой души" (Дневник А. Блока от 11 ноября 1912 г.).

Следует-ли вступать с этим в спор? Нет. Лично я всегда стоял за полную свободу мысли, слова и противоречий. "Всякое искусство создается исключительно индивидуальностью. Индивидуальность, это все, чем обладает человек", — говорил Эрнест Хемингуэй.



Алексей Толстой

Алексей Толстой

Толстой. Мой приятель Алексей Толстой — романист, новеллист, драматург, поэт, лауреат сталинской премии, член советской Академии и депутат Верховного Совета СССР, удостоенный ордена Ленина и других орденов и медалей...

Говоря вообще, есть много неясностей, связанных с именем Толстого среди не-русских читателей. Конечно, культурным иностранцам более или менее известно, что "Война и мир", "Анна Каренина", "Воскресение" или "Живой труп" были написаны не *Алексеем* Толстым, а *Львом* Толстым. Что же касается творчества Алексея, то здесь положение осложняется. В многотомной французской "Общей иллюстрированной Истории Театра", Люсьен Дюбек, известный театровед, утверждает (том 5, стр. 282):

"Алексей Толстой (1817-1875) был писателем, поэтом, романистом и драматургом высокого качества. Он написал драматическую трилогию, три пьесы которой называются: 'Смерть Ивана Грозного', 'Царь Федор Иванович' и 'Царь Борис'; они могут фигурировать среди образцов исторической трагедии и лучших произведений русского драматического искусства 19-го века. Они созданы с большим старанием, с мастерством, и им не хватает только жизненной силы. Очень тонкий лирический поэт, Алексей Толстой написал также пьесы более умеренного регистра, и одна из них, *'Любовь, книга золотая'*, очаровала чувствительных зрителей, когда Жак Копо[1] впервые поставил ее в таетре *'Старой Голубятни'*".

Люсьен Дюбек, как и его французские читатели, оказывается, не знал, что Алексей Толстой, автор упомянутой драматической трилогии, скончавшийся в 1875-м году, то-есть — за 35 лет *до* смерти Льва Толстого (1910), не был автором пьесы "Любовь, книга золотая". Эту пьесу, поставленную в театре "Старой Голубятни", написал внучатный племянник первого Алексея Толстого, второй Алексей Толстой, умерший в 1945-м году, то-есть — на 35 лет *позже* смерти Льва Толстого.

---

[1] Жак Копо, основатель передового театра «Старой Голубятни» (1913 г.), знаменитый французский актер и театральный постановщик (скончался в 1949-м году).

Нам, русским, известны еще четвертый и пятый Толстой: Петр, дипломат (1645-1729) и Федор, живописец (1783-1879). Но эти два Толстых относятся уже к другим областям...

* * *

В юные годы Алексей Николаевич Толстой увлекался поэзией, но потом он сам критически говорил о своих стихах, что они были подражанием Некрасову, Надсону, Тану-Богоразу и молодому Бальмонту. Ранними прозаическими опытами были романы "Чудаки", "Хромой барин", комедия "Насильники", поставленная в Московском Малом Театре...

В годы первой мировой войны (1914-1917), Толстым был написан тоже ряд пьес: "Нечистая сила", "Ракета", "Выстрел", "Горький цвет", "Касатка"... Кроме того, в 1916-м году, он был военным корреспондентом ("Русские Ведомости") во Франции и в Англии.

Сразу же после октябрьской революции, поздней осенью 17-го года, Толстой укрылся в Одессе, где им были написаны повесть "Калиостро" и пьеса "Любовь — книга золотая". Затем — Париж (начало трилогии "Хождение по мукам" и повесть "Детство Никиты"). 1921-ый год — в Берлине ("Черная пятница", "Рукопись, найденная под кроватью", "Аэлита"...).

Это были годы эмиграции, длившиеся почти полных пять лет. Но тоска по родине все сильнее томила Толстого. В конце 1921-го года, он сказал "да" марксизму-ленинизму, или — вернее — вождям коммунистического интернационала, но — не для того, чтобы стать гражданином СССР, но чтобы вернуться в свою родную страну: Россию, что он и сделал весной 1922-го года.

Приблизительно в те же годы, подобное "да" было сказано не только Толстым; он не явился исключением среди русских писателей. Это было также случаем Ильи Эренбурга и, среди других, моего друга Виктора Шкловского. В своей книге "Ход коня" (шахматного), изданной в Берлине, в 1922-м году, Шкловский пояснял:

"Причина в том, что конь не свободен — он ходит в бок потому, что прямая дорога ему запрещена... Но не думайте, что ход коня — ход труса. Я не трус. Наша изломанная дорога — дорога смелых, но что нам делать, когда у нас по два глаза и видим мы больше честных пешек и по должности одноверных

королей... В 1917-м году я хотел счастья для России, в 1918 году я хотел счастья для всего мира, меньшего не брал. Сейчас я хочу одного: самому вернуться в Россию. Здесь кончается ход коня. Конь поворачивает голову..."

И, героически, Шкловский вернулся в СССР.

Алексей Толстой не интересовался политической судьбой своей родины. Он не стремился стать официальным пропагандистом марксизма-ленинизма. Весельчак, он просто хотел вернуться к беззаботной жизни, обильной и спокойной. Жизнь заграницей, жизнь эмигранта не отвечала таким желаниям, несмотря даже на успех его пьесы в Париже и на другие возможные успехи в дальнейшем. Толстой вернулся в близкие ему пейзажи Санкт-Петербурга (тогда — Петрограда) и даже — в Царское Село, петербургский Версаль.

* * *

Я познакомился с Алексеем Толстым вскоре после его возвращения в советскую Россию. В это время я прочел уже почти все его произведения, до замечательно написанного первого тома (роман "Сестры", 1921) его трилогии "Хождение по мукам". Второй том ("Восемнадцатый год", 1928) и третий ("Хмурое утро", 1941) оказались много слабее.

Неподдельный граф, слившийся с коммунистической революцией, он был шутливо прозван "советским графом" и "рабоче-крестьянским графом". Он сблизился довольно быстро с вождями "пролетарской революции" и стал их фаворитом № 1: этим людям всегда льстило их общение с подлинными аристократами, подлинными представителями русской знати.

На 8-м Всероссийском съезде советов, в 1936-м году, В. М. Молотов произнес в своей речи:

"Передо мной выступал всем известный писатель А. Н. Толстой. Кто не знает, что это бывший *граф* А. Толстой? А теперь? Один из лучших и один из самых популярных писателей земли советской — *товарищ* Алексей Николаевич Толстой. В этом виновата история. Но перемена-то произошла в хорошую сторону. С этим согласны мы вместе с самим А. Н. Толстым".

Слова Молотова были встречены общим рукоплесканием.

Случай с графом Толстым не был единственным. Вот еще пример: граф Игнатьев, бывший во Франции военным атташе при посольстве Императорской России в годы 1914-1917, тоже вернувшийся в Россию советскую...

Блестящий и остроумный собеседник, Толстой был очень общителен, любил хорошо выпить (как и хорошо поесть). С ним можно было без устали судачить целые часы о любых пустяках. Но мое действительное сближение с ним произошло, когда Большой Драматический Театр в Петербурге предложил мне сделать декорации и костюмы для пьесы Алексея Толстого, написанной им под впечатлением книги Карла Чапека: "Бунт машин". Это долгое и трудное сотрудничество привело нас к доброй и искренной дружбе.

В эти годы (1919-1924) я боролся в театре за динамические декорации (см. главу о Мейерхольде). "Бунт машин" меня захватил. Все элементы декораций (как и в постановке "Газа" Георга Кайзера, о которой я тоже упоминаю, говоря о Мейерхольде) были приведены в движение. Но здесь я пошел еще дальше. Постановщик Константин Хохлов и Толстой были вполне согласны со мной. Один из персонажей пьесы спускался со сцены, через рампу, в зрительный зал, проходил через него и исчезал за входной дверью. В эту минуту, в одно мгновение, сцена превращалась в экран, на котором кинематографический прожектор показывал фасад театра, и зрители видели того же человека, выходящим из подъезда на ночную улицу и убегавшим от преследовавших его других действующих лиц пьесы. Это было своего рода продолжением сцены, очень забавлявшим Алексея Толстого, и он придумал даже дополнительный эпизод: беглец прятался в уличный писсуар. Его преследователи, не заметив этого, бежали дальше и исчезали в ночной темноте. Спрятавшийся персонаж осторожно выходил из своего убежища, снова бежал к театру и скрывался в его подъезде. Экран тотчас потухал, зрительный зал освещался, и в его дверях вновь появлялся беглец и, проходя через залу, снова подымался на воскресшую сцену.

В том же году, в Москве, молодой режиссер Сергей Эйзенштейн, будущий постановщик фильма "Броненосец Потемкин", тоже объединил кинематограф с театральной пьесой в опытном спектакле театра "Пролеткульт". Это было во времена, когда "социалистический реализм" не успел еще удушить свободное искусство, богатое исканиями новых форм.

Несколько месяцев спустя мне было предложено сделать декорации и костюмы к фильму "Аэлита" (научно-фантастический роман Алексея Толстого, 1921), в постановке Юрия Желябужского (сына второй жены М. Горького, М. Ф. Андреевой, и моего

друга детства). К сожалению, мой отъезд заграницу помешал мне осуществить эту работу, которую я вынужден был прервать в самом начале.

* * *

Это было в 1924-м году. С тех пор я встретился с Толстым лишь в 1937-м году, в Париже, куда он приехал на несколько дней в качестве знатного советского туриста, "советского графа". Мы провели вместе несколько часов, с глазу на глаз. В полной славе (в СССР), друг Сталина, завсегдатай Кремля, неизбежный гость на пышных приемах, устраиваемых вождями коммунистической партии и ее правительством, Толстой остался, как и раньше, неистощимым собеседником. Но когда я задавал ему вопросы, касавшиеся, хотя-бы косвенно, политических аспектов жизни в СССР, он сейчас же прерывал меня:

— Политика? Мне здесь наплевать на нее, наплевать, наплевать! Я здесь отдыхаю.

Во время наших прогулок в моем автомобиле, Толстой заметил:

— Машина у тебя хорошая, слов нет; но у меня — все-же гораздо шикарнее твоей. И у меня их даже две.

— Я купил машину на заработанные мною деньги, — ответил я, — а ты?

— По правде сказать, мне машины были предоставлены: одна центральным комитетом партии, другая — ленинградским советом. Но, в общем, я пользуюсь только одной из них, потому что у меня — всего один шофер.

Я спросил, чем объясняется, что в Советском Союзе, у всех, у кого есть автомобиль, имеется обязательно и шофер, тогда как в Европе мы сами сидим за рулем. Шоферы служат либо у больных, либо у каких-нибудь снобов. Не являются ли в Советском Союзе шоферы прикомандированными чекистами?

— Чепуха, — ответил Толстой, — мы все сами себе чекисты. А вот, если я заеду, скажем, к приятелю на Кузнецкий Мост выпить чайку, да посижу там часа полтора-два, то, ведь, шин то на колесах я уже не найду: улетят! А если приеду к кому-нибудь на ужин и просижу часов до трех утра, то, выйдя на улицу, найду только скелет машины: ни тебе колес, ни стекол, и даже матрасы сидений вынесены. А если в машине ждет шофер, то все будет в порядке. Понял?

— Понял, но не все, — сказал я, — в Советском Союзе не существует частной торговли, частных лавок, так на кой же чорт воруются автомобильные шины, колеса, матрасы?

Толстой взглянул на меня с удивлением:

— Не наивничай! Ты прекрасно знаешь, что это — пережитки капиталистического строя! Атавизм!

О "пережитках капиталистического строя" советские визитеры говорят до сих пор, когда замечают, что споткнулись, рассказывая о советской действительности.

* * *

Я ездил с Алексеем Толстым, в моей машине, к Владимиру Крымову, основателю, в давние годы (1913), журнала "Столица и Усадьба", проживающему ныне в тихом парижском предместье Шату, на берегу Сены, прямо против Булонского леса. Была холодная зима. Остановив автомобиль около ворот крымовской усадьбы, я вытащил лежавший на сиденье плед и покрыл им радиатор. Улочка маленькая, узенькая, темненькая, затерянная между садами и заборами.

— Ты совсем сдурел! — воскликнул Толстой, — ты оставишь все это вот так, в этой пустыне, вместо того, чтобы ввести твой спальный вагон за решетку, во двор Крымова?

— Мой спальный вагон, вместе с пледом, останется здесь, в пустыне.

Обед, обильно орошенный водкой и винами высоких марок, был очень оживленным, и Толстой наверное забыл о моем автомобиле. Во втором часу ночи мы покинули гостеприимный дом. На улице — полная тишина. Моя машина, покрытая пледом, стояла на прежнем месте.

— Ты ее узнаешь? — спросил я.

Удивленный и даже — почти озлившийся, Толстой ответил:

— Да... Надо полагать, что переулок уж слишком пустынен.

Но тут-же он разразился хохотом.

— Пойми меня, — продолжал он, — я иногда чувствую, что испытал, на нашей дорогой родине, какую-то психологическую, или — скорее — патологическую деформацию. Но, знаешь-ли ты, что люди, родившиеся там в 1917-м году, год знаменитого Октября, и которым теперь исполнилось 20 лет, для них это отнюдь не "деформация", а самая естественная "формация": советская формация...

И так как мы смеялись, хотя, в сущности, смеяться здесь было не над чем, мы решили, что час возвращения домой еще не наступил. Я направил машину на Монпарнасс и остановил ее перед ночным кабаре "Жокей". Так как там не было водки, мы пили коньяк. Толстой становился все более весел, у него никогда не было "грустного вина".

— Я циник, — смеялся он, — мне на все наплевать! Я — простой смертный, который хочет жить, хорошо жить, и все тут. Мое литературное творчество? Мне и на него наплевать! Нужно писать пропагандные пьесы? Черт с ним, я и их напишу! Но только — это не так легко, как можно подумать. Нужно склеивать столько различных нюансов! Я написал моего "Азефа", и он провалился в дыру. Я написал "Петра Первого", и он тоже попал в ту же западню. Пока я писал его, видишь-ли, "отец народов" пересмотрел историю России. Петр Великий стал, без моего ведома, "пролетарским царем" и прототипом нашего Иосифа! Я переписал заново, в согласии с открытиями партии, а теперь я готовлю третью и, надеюсь, последнюю вариацию этой вещи, так как вторая вариация тоже не удовлетворила нашего Иосифа. Я уже вижу передо мной всех Иванов Грозных и прочих Распутиных реабилитированными, ставшими марксистами и прославленными. Мне наплевать! Эта гимнастика меня даже забавляет! Приходится, действительно, быть акробатом. Мишка Шолохов, Сашка Фадеев, Илья Эренбрюки — все они акробаты. Но они — не графы! А я — граф, черт подери! И наша знать (чтоб ей лопнуть!) сумела дать слишком мало акробатов! Понял? Моя доля очень трудна...

— Что это? Исповедь или болтовня? — спросил я.

— Понимай, как хочешь, — ответил Толстой.

Мы опять смеялись, хотя, в сущности, смеяться было не над чем. Джаз звенел, трещал, галдел... Болтовня продолжалась. Я спросил, что представляет собой "любимый отец народов"?

— Великий человек! — усмехнулся Толстой, — культурный, начитанный! Я как-то заговорил с ним о французской литературе, о "Трех мушкетерах". "Дюма, отец или сын, был единственным французским писателем, которого я читал", — с гордостью заявил мне Иосиф. "А Виктора Гюго?" — спросил я. "Этого я не читал. Я предпочел ему Энгельса", — ответил отец народов. — Но прочел ли он Энгельса, я не уверен, — добавил Толстой.

* * *

Если позже Толстой написал-таки сталинизированного "Ивана Грозного", ему не удалось добраться до Распутина, так как этот не был коронован "нашим дорогим Иосифом". Тем не менее, несмотря на все то, что было написано о творчестве Алексея Толстого, "циника", его книги — "Голубые города" (1925), "Гиперболоид инженера Гарина" (1926), "Гадюка" (1928), "Черное золото" (1931), "На горе", "Прекрасная дама", "Под водой", "Мракобесы", "Нечистая сила", "Ибикус", "Изгнание блудного беса", "Азеф", "Заговор императрицы", "Чудеса в решете", "Комедия молодости", "Рассказы Ивана Сударева" (близкие уже к публицистике) и другие вещи — всегда носят в их литературной фактуре, независимо от "политических нюансов", предписанных партией и правительством ("социальный заказ"), неоспоримые свидетельства очень крупного таланта их автора. Однако, лучшими произведениями Алексея Толстого остаются все-же те, что были написаны до возвращения в СССР: пьеса "Любовь — книга золотая", роман "Хождение по мукам" (том первый) и повесть "Детство Никиты" (не имеющая никакого отношения к Никите Хрущеву).

Не следует также забывать, что при всем своем "да" советскому строю и требованиям сталинского режима, Алексей Толстой написал, в конце своей жизни:

"Я отстаиваю право писателя на опыт и на ошибки, с ним связанные. К писательскому опыту нужно относиться с уважением, — без дерзаний нет искусства".

* * *

Через день после проведенной нами парижской ночи, Алексей Толстой снова уехал в СССР. Чтобы более никогда оттуда не вернуться.



Борис Пастернак

Борис Пастернак

Основное, что я считаю необходимым отметить, говоря о Пастернаке, и что по моему является главным в личности и в творчестве Пастернака, это то, что он был в Советском Союзе одним из последних *русских* писателей и поэтов. Теперь осталась там, может быть, только одна Анна Ахматова, и больше — никого, если не считать поэтов подпольных.

* * *

Борис Пастернак: огромные глаза, пухлые губы, взгляд горделивый и мечтательный, высокий рост, гармоничная походка, красивый и звучный голос. На улицах, не зная кто он, прохожие, в особенности — женщины, инстинктивно оглядывались на него. Никогда не забуду, как однажды Пастернак тоже оглянулся на засмотревшуюся на него девушку и показал ей язык. В порыве испуга, девушка бегом скрылась за угол.

— Пожалуй, это уж слишком, — укоризненно сказал я.

— Я очень застенчив, и подобное любопытство меня смущает, — извиняющимся тоном ответил Пастернак.

Да, он был застенчив. Однако, эта застенчивость не касалась ни его творчества, ни его гражданского мужества. Его биография это доказывает.

Я познакомился с Пастернаком в Москве незадолго до революции, года четыре спустя после его литературных дебютов. Ранние отдельные стихи Пастернака появились в печати, если я не ошибаюсь, уже в 1912 году, и первый сборник его стихов — "Близнец в тучах" — вышел в 1914 году. Те годы в русской поэзии еще целиком принадлежали Александру Блоку, Андрею Белому, Валерию Брюсову, Константину Бальмонту. Символизм достиг последних вершин. Однако, пока ценители литературы еще зачитывались "Незнакомкой" и "Балаганчиком", новое поколение поэтов уже вступило в борьбу с символизмом.

Пастернак жил в Москве; я — в Петербурге. Он был поэтом, я — живописцем. Но в эту эпоху мы все, вся артистическая молодежь России (и не только России) были воодушевлены одина-

ковым стремлением к искательству новых (часто противоречивших друг другу) форм художественного выражения, и это — в самых разнообразных родах искусства: литература, живопись, музыка, театр...

Потом пришла революция.

Русская литература, после коммунистического переворота 1917 года, пережила целый ряд превращений. Уже в самые первые месяцы после Октября началось ее расчленение. В 1919 году сформировались так называемые "попутчики", состоявшие, главным образом, из литературной молодежи. Постепенно "попутничество" начало разрастаться и принимать все более широкие размеры.

В чем заключалось попутничество? Главной чертой его был постепенный отказ от индивидуального понимания литературных задач и в приятии коммунистической идеологии. В центре "попутчиков" оказалась группа "Серапионовых братьев": очень рано умерший Лев Лунц, Михаил Зощенко, Михаил Слонимский, Николай Никитин, Всеволод Иванов..., возглавляемые в своих формальных, стилистических искательствах, тогда еще очень заметных, Евгением Замятиным. В известной степени, к той же группе примыкал Борис Пильняк. Но вскоре расчленение приняло очень резкую форму, и в те же годы значительное количество русских писателей и поэтов эмигрировало заграницу: Иван Бунин, Борис Зайцев, Дмитрий Мережковский, Зинаида Гиппиус, Константин Бальмонт, Александр Куприн, Евгений Чириков, Алексей Ремизов, Алексей Толстой, — затем Георгий Иванов, Ирина Одоевцева, Раиса Блох, Владислав Ходасевич, Нина Берберова, Николай Оцуп, Георгий Адамович, Борис Поплавский, Юрий Иваск, Георгий Раевский, Виктор Мамченко, Юрий Терапиано, Гайто Газданов, Марина Цветаева, Владимир Набоков (Сирин), Анна Присманова, Александр Гингер, Владимир Познер, Анатолий Ладинский, несколько позже — Евгений Замятин и многие другие. Впоследствии, некоторые из них, подчиняясь "тоске по родине", вернулись в Советскую Россию: Алексей Толстой — чтобы превратиться в сталинского придворного; Ладинский — чтобы умолкнуть на долгие годы; Куприн — чтобы умереть на родине; Цветаева — чтобы покончить там самоубийством...

"Попутчики", оставшиеся в Советском Союзе, вынуждены были все более перекрашиваться в коммунистических идеологов и,

наконец, окончательно подчинить свое искусство, не только — в его содержании, но и в его форме, официально провозглашенному "социалистическому реализму", ничего общего с живым *русским* искусством не имеющему. "Социалистический реализм", столь громко и победно провозглашаемый в Советском Союзе, так же далек от русского искусства, как вновь открывшаяся, с пропагандной целью, в годы второй мировой войны (одновременно с восстановлением офицерских чинов и сорванных погон), "советская" церковь — далека от подлинной религии. Посещающие Советский Союз иностранные туристы и русские эмигранты, переменившие свою национальность и считающие теперь такие поездки очень модным развлечением, рассказывают всегда о том, что в Советском Союзе церкви, возвращенные культу, всегда переполнены молящимися. Эти туристы забывают о том, что если в Советском Союзе партия и правительство официально открывают церкви или какие-нибудь выставки и прочие места для массового посещения, то советские граждане считают весьма полезным и современным подобные посещения и стекаются туда толпами. Не следует забывать, что в течение десятков лет в Москве, на Красной площади, тоже ежедневно топчется бесконечная, многотысячная очередь советских граждан, стремящихся "поклониться" мумии Ленина, упразднившего религию, объявив ее "опиумом для народа" и превратив церкви в клубы, в антирелигиозные музеи, в кинематографы, в конюшни, в прачечные. Теперешние толпы в советских церквах, возвращенных культу, и на Красной площади перед ленинским мавзолеем скопляются из одних и тех же ("сегодня — здесь, а завтра — там") советских граждан. Это необходимо понять, вникнув в психологическую сущность происшедших перемен, чтобы не предаваться ложным иллюзиям.

* * *

Как я уже говорил, в главе посвященной Вл. Маяковскому, Пастернак примыкал к наиболее боевой литературной группе того времени: к группе "футуристов".

Он встретил революцию, как многие из нас — художников, писателей, поэтов, людей искусства, как Александр Блок, как Сергей Есенин, как Владимир Маяковский, — скорее фонетически, как стихийный порыв, как метель, как "музыку" (по словам Блока).

Но если в следующие годы многие из "попутчиков" (за исключением Замятина, Пильняка и Зощенки) успели уже полностью влиться в "генеральную линию" коммунистической партии, то-есть, иначе говоря, превратиться в писателей "советских", которые на одни и те же заданные им темы пишут совершенно одинаково на самых разнообразных языках: на русском, на литовском, на азербайджанском, на эстонском, на армянском, на туркменском и даже на арагонском; если к этому же времени, писатели и поэты, *не* принявшие революции и не услышавшие ее "музыку", оказались уже заграницей, — то Борис Пастернак (впрочем, тогда еще — далеко не один) решил героически остаться *русским* писателем на своей родине и творить, выражая свои собственные мысли, свои собственные чувства, не подчиняясь ничьей дирижерской палочке. Когда, несколько позже, в конце двадцатых годов, футуристы ("Леф-Левый Фронт", руководимый Маяковским) решили отдать свое искусство "на службу революции", Пастернак разошелся и с ними. "Служебные" задачи не связывались у Пастернака с понятием о поэзии.

С этих лет начинает разворачиваться общая драма русского искусства. Революция социальная совпала с революцией в искусстве лишь хронологически. По существу же, социально-политическая революция породила в художественной области подлинную контр-революцию: сталинско-ждановское нищенское "возвращение к классицизму", "социалистический реализм", мелко-мещанскую фотографическую эстетику, вздутую "марксо-ленинской идеологией", отсутствие мастерства и полицейский запрет всяческого новаторства.

Говоря о Пастернаке, я отнюдь не хочу сказать, что он перешел в "контр-революционный лагерь": в контр-революционном лагере многие тоже утверждали, что искусство должно "служить" политическим идеям. Пастернак оказался вне каких бы то ни было революционных или контр-революционных политических и социальных лагерей. Равнодушный к социальным проблемам, он остался, как и был, просто поэтом, остался продолжать свою вне-политическую (или, вернее, над-политическую) творческую жизнь.

* * *

Выбор своей судьбы, сделанный Пастернаком, оказался наиболее трудным. В ленинский период подобное сожительство ху-

дожников пера, "пассивно" принявших революцию, с коммунистической властью было еще возможно, но дальнейшая действительность постепенно доказала, что компромиссы такого рода неосуществимы. Именно это и является основным фоном романа Пастернака "Доктор Живаго".

Писатели, поэты, живописцы, композиторы, старавшиеся удержаться в Советском Союзе на вне-политических (или надполитических) позициях, были вскоре заклеймены кличкой "внутренних эмигрантов". На них обрушились все невзгоды.

Сергей Есенин, Владимир Пяст, Андрей Соболь, как впоследствии — Марина Цветаева, покончили самоубийством. Николай Гумилев, Сергей Третьяков, Борис Пильняк, Адриан Пиотровский, Владимир Киршон, Бруно Ясенский и многие другие были расстреляны. Исаак Бабель, Осип Мандельштам, Всеволод Мейерхольд и сколько других погибли в советских тюрьмах и в концентрационных лагерях. Самоубийство Владимира Маяковского имело обратную причину: он застрелился потому, что *согласился* отдать свою поэзию на службу партии и, таким образом, как выразился Александр Блок о самом себе, умер как поэт, так как дышать ему уже стало нечем.

По странной случайности, именно — по случайности, уцелели Пастернак и немногие другие. Кара, которой они подверглись, заключалась в их вынужденном молчании. После сборника стихов "Второе рождение", вышедшего в 1932 году, не было опубликовано ни одной книги новых стихов и новой прозы Пастернака в течение *одиннадцати* лет. Кроме переводов, Пастернак перевел почти все трагедии Шекспира, "Фауста" Гёте, произведения Шиллера, Верлена, Рильке и других. Лишь в 1943 году, во время войны и пропагандного восстановления священства и офицерских погон, появилась новая книга стихов Пастернака: "На ранних поездах". С 1945 года и по 1960-ый — еще 15 лет немоты. 26 лет в целом. Французский писатель Тьери Молнье, говоря о Пастернаке, сказал:

"Самый большой писатель в Советском Союзе был писатель запрещенный".

Подобное же молчание должна была выдерживать прекрасная Ахматова. Пастернак продолжал, однако, видеть действительность глазами неподкупного человека и художника. Эти честность и неподкупность художника вылились в "Докторе Живаго", придав книге те качества, за которые Пастернак был удостоен Нобелевской премии. Но те же качества, та же честность

и неподкупность вызвали негодование советской власти и ее прихлебателей, негодование не утихшее до дня его смерти.

* * *

Пастернак был москвичем. Но подлинной родиной и творческой атмосферой Пастернака были и остались Вселенная и Вечность. Более близких границ он, при его дальнозоркости, не замечал. Недаром Пастернак писал:

В кашне, ладонью затворясь,
Сквозь фортку крикну детворе:
Какое, милые, у нас
Тысячелетье на дворе?
Кто тропку к двери проторил,
К дыре засыпанной крупой,
Пока я с Байроном курил,
Пока я пил с Эдгаром По!

Национальные и патриотические вспышки не захватывали Пастернака, — они только мешали спокойствию его творчества. В годы войны (1914-1918) Пастернак советовал "закрыть глаза на войну, чтобы избавиться от "дурного сна". Впрочем, мы все были противниками войны и всякого рода национальных манифестаций. Я помню, какое унизительное впечатление произвел на меня разгром германского посольства в Петербурге и каким нелепым показалось мне переименование Санкт-Петербурга в "Петроград", в день объявления войны, в 1914 году.

Мы желали видеть творческое объединение всех людей, людей-братьев, без какого бы то ни было отношения к расовым разницам, к цвету кожи, к языкам, к истории, формировавшей ту или другую народность.

Человечество — оркестр. Оркестр без дирижера. Здесь уместно будет напомнить, что в те годы в Москве пользовались большим успехом концерты оркестра без дирижера, оркестра именовавшего себя "Первым симфоническим ансамблем" или — сокращенно: "Персимфанс". Эти концерты, ставшие тогда очень популярными, вызывали всегда шумные овации слушателей и очень нравились Пастернаку. Он даже как-то сказал мне, что если бы ему пришлось играть в оркестре, то дирижерская "махалка"

только мешала бы ему сосредоточиться, он потерял бы внутреннее равновесие и стал бы конформистом.

Пастернак любил говорить о музыке, о ее несомненной связи с поэзией. Музыка была первым, почти детским признанием Пастернака. С ранних лет он лично знал Скрябина, "обожание" к которому "било" Пастернака "жесточе и неприкрашеннее лихорадки", как признался он в своей "Охранной грамоте", вышедшей в свет в Советском Союзе в 1931 году и вскоре попавшей в опалу. Поэзия пришла позже. "Музыка переплеталась у меня с литературой", — рассказывал Пастернак об этом времени в той же "Охранной грамоте". Разговоры этого рода были у Пастернака невольным скольжением темы. Мы начинали говорить о Прокофьеве и соскальзывали на Аполлинэра. То же скольжение характеризовало беседы о живописи: мы начинали говорить о Чюрлионисе и незаметно переходили к значению звуковых диссонансов, что было, впрочем, вполне естественно.[1]

Пастернак писал: "Больше всего на свете я любил музыку... Жизнь вне музыки я себе не представлял... Музыка была для меня культом, т. е. той разрушительной точкой, в которую собиралось все, что могло быть самого фанатического, суеверного и самоотреченного во мне".

Однако, если поэзия Пастернака, ее фонетическая фактура (непереводимая на иностранные языки, как, впрочем, и всякая поэзия), вытекала из музыки, эта поэзия, тем не менее, не стала абстрактной, беспредметной, как это случилось у Хлебникова и у Крученых. Правда, она не касалась ни революции, ни социальных вопросов. Природа, пейзажи, чувства гораздо сильнее привлекали внимание поэта, чуждого хронике происшествий, материалистической действительности и реализму. "Искусство", — писал он, — "есть запись *смещения действительности,* производимого чувством".

Это поэтическое "смещение" действительности было впоследствии истолковано полуграмотной советской властью как *"извращение"* действительности и стало одной из причин литературной (и политической) опалы Пастернака, хотя по существу, формула Пастернака ничего нового не представляла. Не читали ли мы в чеховской "Чайке" следующую фразу Треплева:

"Надо изображать жизнь не такою, как она есть, не такою, как должна быть, а такою, как она представляется в мечтах".

---

[1] См. главу об А. Блоке.

Но Чехов умер за 17 лет до нашествия большевизма и успел сделаться кумиром буржуазного читателя и буржуазного зрителя.

Чеховская литература, лишенная особых формальных заострений, пришлась по вкусу и мелко-буржуазным руководителям советской власти, и Чехов был признан классиком. Жан-Поль Сартр, вернувшись из путешествия по Советскому Союзу, написал в своих впечатлениях, что в больших городах СССР (страна бесклассового общества) театры посещаются, "как и в Париже, главным образом мелкой буржуазией".

Если, говоря это, Сартр споткнулся идеологически, то во всяком случае он доказал, что его писательская наблюдательность его не обманула.

Литература Пастернака, напротив, полна формальных заострений и потому, повторив фразу Чехова, он был взят под запрет.

* * *

Из-за дальности расстояния (Москва-Петербург) я встречался с Пастернаком сравнительно реже, чем с петербуржцами, и был с ним "на вы". Впрочем, в литературной среде, с которой у меня сохранялись постоянные и тесные связи, я был "на ты" (в России и Советском Союзе) лишь с Евгением Замятиным, с Владимиром Маяковским (Володькой — Юркой), с Сергеем Есениным, с Алексеем Толстым, с Василием Каменским, с Виктором (Виктей) Шкловским, с Михаилом (Мишенькой)· Кузминым, с Александром Тихоновым (директором издательства "Всемирная Литература"), со Львом Никулиным (впоследствии — лауреатом Сталинской премии) и также — по театральной линии — с Николаем (Николашей) Евреиновым и с Всеволодом Мейерхольдом. Среди художников я был "на ты" (в России и в Советском Союзе) только с Иваном Пуни (моим другом детства), с Марком Шагалом, с Владимиром Татлиным, с Натаном (Наташей) Альтманом. Со всеми остальными я был "на вы"...

В 1921 году, в моей петербургской квартире, Пастернак позировал мне для наброска. Он сел в кресло, устремил свой взгляд в угол комнаты и превратился в неподвижную скульптуру. Я этого не любил. Я всегда предпочитал модель, свободную в движениях, чтобы схватывать наиболее характерные положения, повороты, взгляды. Я попросил Пастернака разговаривать со мной, пока я рисую. Он улыбнулся и ответил:



Натан Альтман

— А не будет ли легче для вас, если я стану только о чем-нибудь упорно думать, а не разговаривать?

Мы оба засмеялись, и Пастернак рассказал мне, что об этом всегда просил своих моделей его отец, Леонид Пастернак, когда они позировали ему для портретов. Делая набросок со Льва Толстого, Леонид Пастернак обратился к нему:

— Старайтесь, пожалуйста, Лев Николаевич, о чем-нибудь *интенсивно* думать.

На что Толстой ответил с недоумением:

— Да я всю жизнь только этим и занимаюсь.

Мы снова засмеялись...

В 1922 году, в Берлине, в издательстве З. И. Гржебина, вышел на русском языке лучший сборник пастернаковской поэзии "Сестра моя жизнь". Сделанный мною портрет Пастернака был помещен в этой книге в качестве фронтисписа. Мы были тогда молоды и перегружены работой. Жизнь мчалась. Сегодня я горжусь этим маленьким томиком, объединившим нас на долгие годы...

* * *

В те далекие годы юный Пастернак верил в победу нового искусства, в свободу художественного творчества. Но уже несколько лет спустя, он писал с горечью:

О, знал бы я, что так бывает,
Когда пускался на дебют,
Что строчки с кровью — убивают,
Нахлынут горлом и убьют!..

...Когда строку диктует чувство,
Оно на сцену шлет раба,
И тут кончается искусство,
И дышит почва и судьба.

Здесь тоже, по странному совпадению, вспоминаются слова из "Чайки":

"Я теперь знаю, понимаю, что в нашем деле, все равно, играем мы на сцене или пишем, — главное, — не слова, не блеск, не то, о чем я мечтала, а уменье терпеть. Умей нести свой крест" (слова Нины Заречной).

Встречи и разговоры с Пастернаком, как бы кратки они ни были, меня всегда волновали. Его особая форма речи, столкновения поэтической отвлеченности с уличной повседневностью, сплетенье синтаксического своеобразия с бытовым щебетом, и так — о чем бы он не говорил: о любви, об искусстве или о какой-нибудь мелочи, о какой-нибудь полуоткрытой фортке.

Вот пример:

Зима, и все опять впервые,
Седые дали ноября.
Проходят ветлы, как слепые,
Без палки и поводыря.

Во льду река и мерзлый тальник,
А поперек, на голый лед,
Как зеркало на подзеркальник
Поставлен черный небосвод...

Еще один пейзаж (из "Доктора Живаго"):

"Чудо вышло наружу. Из-под сдвинувшейся снеговой пелены выбежала вода и заголосила. Непроходимые лесные трущобы встрепенулись. Все в них пробудилось. Воде было где разгуляться. Она летала вниз с отвесов, прудила пруды, разливалась вширь. Скоро чаща наполнилась ее гулом, дымом и чадом. По лесу змеями расползались потоки, увязали и грузли в снегу, теснившем их движение, с шипеньем текли по ровным местам и, обрываясь вниз, рассыпались водяной пылью. Земля влаги уже больше не принимала. Ее с головокружительных высот, почти с облаков, пили своими корнями вековые ели, у подошв которых сбивалась в клубы обсыхающая белобурая пена, как пивная пена на губах у пьющих. Весна ударяла хмелем в голову неба, и оно мутилось от угара и покрывалось облаками. Над лесом плыли низкие войлочные тучи с отвисающими корнями, через которые скачками низвергались теплые, землей и потом пахнущие ливни..."

Или — противоположное (из "Доктора Живаго"):

"— Ах ты шлюха, ах ты задрёпа, — кричала Тягунова. — Шагу ступить некуда, тут как тут она, юбкой пол метет, глазолупничает! Мало тебе, суке, колпака моего?.. Ты живой от меня не уйдешь, не доводи меня до греха!

— Но, но размахалась! Убери руки-то, бешеная! Чего тебе от меня надо?

— А надо, чтобы сдохла ты, гнида-шеламура, кошка шелудивая, бесстыжие глаза!

— Обо мне какой разговор. Я, конечно, сука и кошка, дело известное. Ты вот у нас титулованная. Из канавы рожденная, в подворотне венчанная, крысой забрюхатила, ежом разродилась..."

* * *

В последний раз я видел Пастернака в Париже, в 1935 году в Madison Hôtel, 143, бульвар Сэн-Жермэн. В этот год, будучи уже в полной славе, Пастернак не имел еще ни седых волос, ни морщин. В продолжении его краткого пребывания во Франции, мы много говорили о Париже, а не о советской революции. Политика по-прежнему его не интересовала. Нелепый парадокс нашей эпохи: именно совершенная *надполитичность* Пастернака поставила его, к концу его жизни, в центре *политического* международного скандала.

Беседуя со мной, Пастернак вспоминал также о Венеции, и о Флоренции. Разговорный язык Пастернака был столь же необычен, как и его писание: он говорил об "искренности усталой Венеции", о "торжественной и грустной улыбке" Флоренции, о "сером трауре" Собора Парижской Богоматери, о "стремительности" Елисейских Полей... Пастернак попросил меня также подвезти его на улицу Campagne Première, к дому, в котором жил когда-то Райнер Мария Рильке.

На той же улице я показал ему маленький отельчик Истрия, где живал, во время своих приездов в Париж, Владимир Маяковский. Пастернак остановился, всмотрелся в фасад, в вывеску отеля и воскликнув:

— Ах, я вспомнил, вспомнил! — прочел наизусть следующие строки Маяковского (уже приведенные здесь в главе, посвященной этому поэту):

"Я стукаюсь
о стол
о шкафа острия —
Четыре метра ежедневно мерь,
Мне тесно здесь,
в отеле Истрия,
На коротышке
rue Campagne Première".



Осип Цадкин

От отельчика Истрия мы дошли потом до знаменитой кофейни "Ротонда", где в мои студенческие годы, до первой мировой войны, я просиживал долгие вечерние (ночные) часы в компании начинающего скульптора Осипа Цадкина, начинающего живописца Моисея Кислинга, юного (тогда еще — скульптора) Амедео Модильяни, иногда-взлохмаченного Марка Шагала, красавца Ивана Пуни... В тот последний вечер в "Ротонде" мы встретили только одиноко сидевшего, с трубкой во рту, угрюмого Илью Эренбурга. И мы болтали втроем об Исидоре Лотреомоне, о "Новгородской легенде" Блеза Сандрара, о Ван Гоге, о Владимире Татлине, о гуашах Козинцевой (очаровательная и талантливая жена Эренбурга, забросившая или погубившая в советском "социалистическом реализме" свое искусство, но оставившая у меня ласковый бретонский пейзаж. Жена Эренбурга, украсившая цветами гроб Пастернака, несмотря на то, что Эренбург на похоронах, само собой разумеется, не присутствовал).

Говорил ли Пастернак, в тот вечер, что-нибудь против революции? Ни одного слова. Мы не говорили также ни о "советском строительстве", ни о "завоеваниях социализма". Эти темы ждали Пастернака и Эренбурга в Советском Союзе.

* * *

Моя последняя встреча с Пастернаком состоялась еще в эпоху, когда в советской "Литературной Энциклопедии" (1934), несмотря на утверждение, что "в тех случаях, когда Пастернак силою жизни принужден говорить о положительном значении строя новых отношений, социализм, в представлении Пастернака, означает не завершение и развитие, а отрицание сегодняшнего дня пролетарской революции", — говорилось тем не менее, что "крупное поэтическое дарование Пастернака обусловило за ним репутацию большого и своеобразного поэта, оказавшего влияние на советскую поэзию".

Иначе говоря, наша последняя встреча относилась еще к эпохе последних искорок либерализма, в преддверии сталинских кровопролитий. В эту "либеральную" эпоху нашей последней встречи Пастернак мог еще печатать об искусстве:

"Оно (искусство) интересуется не человеком, но образом человека. Образ же человека, как оказывается, — больше человека. Он может зародиться только на ходу, и притом не на всяком.

Он может зародиться только на переходе от мухи к слону... В искусстве человек смолкает, и заговаривает образ... Образ обнимает жизнь, а не ищет зрителя. Его истины не изобразительны, а способны к вечному развитию... Все это захватывающе трудно".

Но когда позднее, уже в "Докторе Живаго", Пастернак напечатал, например, о русском крестьянине: "Когда революция пробудила его, он решил, что сбывается его вековой сон о жизни особняком, об анархическом хуторном существовании трудами своих рук, без зависимости со стороны и обязательств кому бы то ни было. А он из тисков старой, свергнутой государственности, попал еще в более узкие шоры нового революционного сверхгосударства... А вы говорите, крестьянство благоденствует", — то удел Пастернака был окончательно предрешен.

* * *

Несмотря на сильный индивидуализм (поэтический и человеческий) Бориса Пастернака, несмотря на его аполитичность, почти невозможно говорить о нем не упоминая событий, которые взорвали Россию в 1917 году и обусловили до сегодняшнего дня жизнь (точнее — существование) "советских граждан" и, в частности, художников всех видов искусства; невозможно говорить о Пастернаке, не обобщая некоторых характерных этапов его биографии.

По выходе в свет (на иностранных языках) романа "Доктор Живаго", Пастернаку была присуждена Нобелевская премия. Если бы Пастернак жил в нормальных условиях свободных стран, то соотечественники забросали бы его поздравительными телеграммами и всяческими иными приветствиями и почестями, а его книга, его книги, были бы немедленно перепечатаны — на родном языке — во множестве экземпляров и т. д. Но Пастернак жил и писал в Советском Союзе. "Доктор Живаго" там не опубликован, он запрещен, несмотря на тамошнюю "свободу печати", о которой кричат повсюду "прогрессисты" (слепые или купленные) всех стран. Мало того. Вместо приветствий, Союз советских писателей — *единогласно* — выбросил Пастернака из своего состава, лишив его этим целого ряда профессиональных и материальных привилегий. И это еще далеко не все. Принужденный правящей партией, ее "правительством" и созданными ими жиз-

ненными обстоятельствами, Пастернак должен был отказаться от Нобелевской премии, и, наконец, адресовать Никите Хрущеву невероятное письмо, начинающееся следующими словами:

"Уважаемый Никита Сергеевич!"

Разумеется, это — общепринятая форма вежливости. Но ни для кого не тайна, что в Советском Союзе *никто* не *уважал* Хрущева, но что все вынуждены были лизать его сапоги, как — до того — лизали сапоги Сталина. Это отнюдь не является в СССР выражением единодушного восхищения, но служит доказательством всеобщего порабощения. Если Илья Эренбург делает это без особого отвращения, то не подлежит никакому сомнению, что многие члены Союза писателей (их имена я называть не стану), *единогласно* подписавшие приговор Пастернаку, глубоко страдали от этого.

Дальше Пастернак писал:

"Я узнал, благодаря выступлению товарища Семисчастного, что правительство не возражает против моего выезда из СССР. Это для меня невозможно. Я связан с Россией моим рождением, моей жизнью и моей работой. Я не могу представить себе мою оторванность от нее и жизнь вне ее... Мой отъезд за границы моей родины равносилен для меня смерти..."

Странная вещь. В "Охранной грамоте" Пастернак признавал однако, не скрывая, свое восхищение перед другими странами. Вспоминая свою раннюю юность и день, когда его мать подарила ему двести рублей для его поездки заграницу, Пастернак говорил, что он не смог бы "изобразить ни радости, ни совершенной неоценимости" этого подарка. Он начал в тот же день "бегство по канцеляриям". "От моей потерянности", — писал он, — "за версту разило счастьем, и заражая им секретарей и чиновников, я, сам того не зная, подгонял и без того несложную процедуру" (дело происходило, разумеется, в *до*революционной России).

О своих блужданиях по иностранным городам Пастернак писал: "Итак, и меня коснулось это счастье. И мне посчастливилось узнать, что можно день за днем ходить на свидание с куском заостренного пространства, как с живой личностью".

Вчитываясь в заграничные впечатления Пастернака, мы узнаем его чувства. Вот, например, Венеция:

"Венеция — город, обитаемый зданьями... В этом утверждении нет фигуральности. Слово, сказанное в камне архитекторами, так высоко, что до его высоты никакой риторике не дотя-

нуться... Растущее восхищение (Венецией) вытеснило из Венеции последний след декламаций. Пустых мест в пустых дворцах не осталось. Все занято красотой... Осталась живопись Венеции. Со вкусом ее горячих ключей я был знаком с детства по репродукциям и в вывозном музейном разливе. Но надо было попасть на их месторождение, чтобы в отличие от отдельных картин увидеть самое живопись, как золотую топь, кипящую под ногами, как особый язык, как один из первичных омутов творчества... Надо видеть Карпаччио и Беллини, чтобы понять, что такое изображение... Надо видеть Веронеза и Тициана, чтобы понять что такое искусство... Надо видеть Микель Анджело Венеции — Тинторетто, чтобы понять, что такое гений, что есть художник".

Следует заметить, что все перечисленные здесь мастера никакого отношения к "социалистическому реализму" не имеют.

Но кто же может отнестись равнодушно к Венеции? Я упоминал уже о впечатлениях Блока, Ахматовой, Гумилева... А. С. Суворин (редактор газеты "Новое Время"), сопровождавший А. П. Чехова в его поездке заграницу, писал, что "Венеция захватывала его (Чехова) своей оригинальностью, но больше всего жизнью, серенадами..." ("Новое Время", № 10179, 1904).

И вот — одно из заключений Пастернака:

"Италия" (а не марксизм-ленинизм) кристаллизовала для меня то, чем мы бессознательно дышим с колыбели".

Это Пастернаком напечатано в его книге. Я могу добавить кое-что, сказанное им в одном из разговоров со мной, в Москве (где его квартира помещалась прямо против взорванного Лениным Храма Христа Спасителя). Шел 24-й год, год смерти Ленина. Мы проходили мимо кремлевских стен и беседовали об Италии, о Венеции, в которую я собирался ехать по случаю открытия советского павильона на международной выставке "Biennale", где среди других произведений было представлено тогда несколько моих холстов и рисунков.

Пастернак говорил:

— Италия не только в Италии. Италия — и в наших корнях. Вот взгляните: Боровицкая башня. Кто построил эту русейшую башню? Итальянский зодчий Солари! А вот, перед нашим носом — Беклемишевская башня. Кто создал ее? Итальянский зодчий Руффо! А там — видите? — купола русейшего, нашего, нашинского знаменитейшего национального Успенского собора. Кто взрастил его? Итальянский зодчий Фиорованти! Да что там толковать! "Грановитая Палата", которую во всех "Борисах Году-

новых" и прочих оперных спектаклях на древнерусские темы воспроизводят на сценах всего мира, как "русский стиль", — кто создал, кто декорировал этот московский шедевр? Те же итальянцы: Солари и Руффо, в 1490 году! Для меня — Италия и Россия связаны знаком равенства... Не звучит ли "равенство" как Равенна?.. И, в конце концов, не писал ли Гоголь "Мертвые души", величайшее русское, в Риме, на via Sistina?

"Доктор Живаго" вышел впервые *в Италии*. Совпадение?

Можно надеяться, что каждый читающий эти пастернаковские слова, поймет, что Пастернак не мог быть добровольным автором "его" письма к Хрущеву. Это письмо, если даже в действительности оно было написано рукой поэта, то оно было, несомненно, продиктовано чиновниками коммунистической партии, по приказу самого Хрущева (как это практикуется в Советском Союзе в разных случаях так называемой "самокритики").

Этот трагический документ доказывает по меньшей мере, что для советских обитателей выезд из СССР, даже всего на несколько дней, не так уж "несложен", как был в дореволюционное "не-свободное" время.

Заграничные газеты хотели верить, что письмо Пастернака явилось следствием его боязни быть "высланным" из СССР. Наивность. Никакой Хрущев никогда не рискнул бы выслать получившего Нобелевскую премию Пастернака заграницу. Почему? Ответ классичен: потому что Пастернак и ему подобные "знают слишком много".

Большой, ясновидящий и свободный (умом и духом) Пастернак, "куривший с Байроном", "пивший с Эдгаром По" и учившийся в Марбурге, этот Пастернак превратился вдруг в примитивного патриота, боящегося съездить заграницу за получением Нобелевской премии и даже униженно умоляющего Хрущева запретить ему эту поездку из "России" (в эпоху, когда Россия, как государство, перестала существовать, превратившись в бастион, уже угрожающе распухший, коммунистического интернационала), — вся эта история просто-напросто была выдумана Хрущевым для наивного Запада и для шведских академиков, в частности.

* * *

Несмотря на то, что столько русских поэтов и писателей покончили в СССР самоубийством; что столько из них было рас-

стреляно или ликвидировано “в темную”; несмотря на то, что Александр Блок преждевременно умер, потому что ему запретили выезд заграницу в то время, когда в СССР стало невозможным лечить его болезнь; что Велимир Хлебников умер бездомным бродягой от голода, в то время, когда другие вступили на путь прихлебательства перед коммунистической партией и стали получать за это сталинские и ленинские премии, “почетные” звания, ордена и всяческие материальные привилегии; несмотря на то, что за всем этим последовало (что — вполне естественно) вульгарное обнищание “советской” литературы и “советского” искусства вообще, — было бы грубейшей ошибкой предполагать, что русское (а не “советское”) искусство, давшее Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Тургенева, Салтыкова-Щедрина, Толстого, Достоевского, Чехова, Горького, Андреева, Тютчева, Блока, Сологуба, Есенина, Маяковского или, в других разветвлениях, Мусоргского, Чайковского, Римского-Корсакова, Бородина, Скрябина, Стравинского, Прокофьева, Кандинского, Татлина, Малевича, Дягилева, Бакста, Бенуа, Добужинского, Станиславского, Мейерхольда, Таирова, Фокина, Эйзенштейна... было бы грубейшей ошибкой предполагать, что русское (а не “советское”) искусство, русская литература не производят теперь ничего, кроме бездарных (глубоко отсталых) образцов “социалистического реализма”, необходимого коммунистической пропаганде.

Да и вообще говоря, кто может — и какими доводами — доказать, что если бы эта революция (ложно прозванная “коммунистической” и “пролетарской”) не произошла бы, то свободная Россия не развилась бы, во всех областях культуры и цивилизации, еще скорее и радикальнее? И во всяком случае, менее кровавыми методами? Ни Ленин, ни Сталин, ни Хрущев, ни Жданов, ни Брежнев, ни Эренбург, ни Эльза Триоле меня в этом не убедили.

Единственное, что можно было наблюдать с полной объективностью, это то, что революция поработила искусство (и, следовательно, поэзию), убив его независимость и его свободу выражения.

* * *

Если я упорно подчеркиваю различие между *русской* литературой и литературой *советской*, между *русским* искусством и *со-*

ветским искусством, то я делаю это из-за того, что европейская интеллигенция, интеллигенция "свободных" стран и их политические круги (за исключением коммунистов) в этой разнице до сих пор еще (!) не разобрались, не ощутили ее и, по привычке, а также — для облегчения, для "упрощенства" своих выводов называют все "советское" — русским и СССР (Союз Советских Социалистических Республик, лишенный каких бы то ни было национальных уточнений или ограничений) называют *Россией*, подчеркивая таким образом полное непонимание реальности в умах широких масс своих стран и бесконечно запутывая политическую действительность на пользу коммунистам.

Известный итальянский писатель Игнацио Силоне опубликовал статью ("Figaro Litéraire", от 6-го декабря 1958 г.), в которой, в первых же строках, спрашивается:

"Что же сумели вскрыть, прежде всего, протесты, которые, в течение последних недель были подняты во всех странах (по меньшей мере, в тех, где общественное мнение может еще свободно выражаться) против слишком тяжелых преследований и угроз, жертвой которых стал Пастернак в России?"

Но — не в Союзе Советских Социалистических Республик.

Далее Силоне пишет:

"Первым доводом, данным Пастернаком, как мы знаем, является ссылка на особую психологию той национальной общественности, к которой он принадлежит и с которой он вынужден считаться... Но глубокое волнение, вызванное этим эпизодом, и растущий прилив протестов пытаются доказать, что существует общественность более широкая, чем та национальная общественность, к которой Пастернак, как человек и художник, принадлежит по полному праву... Пастернак есть один из нас, он принадлежит нам столько же, сколько и *России*".

Постыдные по недомыслию, по слепоте, слова итальянского писателя никого из нас, русских художников, уже не удивляют. Мы можем (и должны) повторять последнюю фразу Силоне с некоторым пояснением. Действительно, иная общественность, значительно более широкая, чем общественность национальная, к которой "принадлежал" Пастернак, существует — даже в СССР: эта более широкая общественность является коммунистическим Интернационалом, ничего общего, кроме географического совпадения, с *бывшей Россией* не имеющего. И именно эта интернационально-коммунистическая "общественность" закрепостила Пастернака. Если бы Пастернак, будучи немцем, написал

бы того же "Доктора Живаго" в восточной Германии, его постигла бы та же участь, и Союз писателей восточной Германии так же единогласно вышвырнул бы его из своего состава. То же самое произошло бы в Чехословакии, в Китае, в Румынии, в Болгарии, в Венгрии, в Польше (где, кстати сказать, журнал "Opinie", напечатавший одну главу из "Доктора Живаго", был сразу же уничтожен цензурой), несмотря на то, что эти "национальности", по соображениям пропагандным, еще не включены (de jure) в состав СССР (Союз Советских Социалистических Республик), которому они давно и полностью принадлежат de facto. В этом смысле будапештская трагедия, кажется, достаточно показательна.

Кроме того: разве Союз писателей Азербайджана, ничего общего не имеющий с русской национальностью, не опубликовал, тоже — конечно, единогласно — свое "возмущение" (28-го октября 1958 г.)? "Нобелевская премия" — писали азербайджанцы — заплатила Пастернаку за помощь, оказанную им подстрекателям войны... Его произведения незнакомы азербайджанским читателям. Это не случайность, что книги Пастернака не были никогда переведены на наш язык".

По отношению к Пастернаку, разница между позициями, занятыми международной свободной общественностью, о которой говорит наивный Силоне, и международной советской общественностью (в которой, к сожалению, жил Пастернак) становится теперь совершенно очевидной: первая стремилась к тому, чтобы роман Пастернака был напечатан на всех языках, в то время, как вторая стремилась к тому, чтобы роман Пастернака *не* печатался бы ни на одном языке.

Кажется — ясно? Впрочем, это ясно, может быть, только для тех, кто "знает, где раки зимуют". Остальным разъяснить эту разницу, повидимому, невозможно. Невозможность эта еще раз полностью доказывается статьей Силоне, который утверждает, что он и его единомышленники, отнюдь не являются "сторонниками разрыва культурных сношений с Россией, а, напротив, весьма благосклонно относящиеся к свободному общению людей и идей", поражены той "постыдной кампанией против Пастернака, во главе которой оказался Союз московских писателей, проголосовавший резолюцию, просящую правительство лишить Пастернака всякой возможности работать и жить в *России*. Нам необходимо дождаться того момента", — продолжает Силоне, — "когда кто-нибудь из этих негодяев появится в Венеции, в Риме,

в Цюрихе или в Париже, на одной из международных конференций, чтобы, прервав нормальный ход работ, мы могли бы потребовать от него отчета о его подлости!"

Неужели Силоне действительно не понимает, что ему незачем заряжаться таким терпением? Тем более, что "негодяев" (среди которых есть не только негодяи, но и глубоко несчастные рабы "свободного" интернационально-советского режима), "единодушно" подписывающих подобные резолюции, ни на какие международные конференции заграницу не выпускают. Заграницу командируются на международные конференции и с различными другими так называемыми "культурными" миссиями "негодяи", которым полагается таких резолюций *не* подписывать и создавать впечатление свободомыслящего, независимого человека, так как советским властям известно, что их "культурный делегат", подписавший такую резолюцию, будет встречен заграницей довольно сухо и, следовательно, пропагандной пользы не принесет. О подробностях этой советской тактики можно осведомиться у Ильи Эренбурга, который постоянно бывает заграницей и успел в нужный момент съездить в Стокгольм, чтобы публично поиздеваться над Пастернаком, назвав его Дон-Кихотом, вечно борящимся с ветряными мельницами. Эренбург единогласных советских резолюций не подписывает, но состоит председателем "культурной" (пропагандной) организации "СССР-Франция".

На основании этих данных, для Силоне и ему подобных было бы значительно проще потребовать "отчет" об указанной "подлости", в Риме же, у товарища Тальятти, или в Париже — у товарищей Дюкло, Арагона, Эльзы Триоле, Виноградова.

Непростительное заблуждение, доходящее до абсурда, продолжается. Одна из крупнейших шведских газет, "Svenska Dagbladet", умудрилась "выразить надежду, что русские, охваченные радостью по поводу награждения премией советского писателя, забудут старые распри и, заставив умолкнуть официальные атаки, которым он подвергся, позволят Пастернаку получить его премию". Эта газета так же "хочет надеяться, что русские правители смогут принять принцип, которым руководилась Шведская Академия".

И так далее.

Вот еще выдержка из одного французского ежемесячника: "Благодаря случаю с Пастернаком, можно было надеяться, что диалог с Советской Россией, освобожденный от пропагандного языка, станет снова возможным. Было, может быть, наивно, но

почетно для шведских академиков проявить это чувство с такой торжественностью. Эти непосвященные совершенно забыли, что швед, получающий Ленинскую премию" (намек на Артура Линдквиста) "становится богатым человеком, тогда как русский лауреат Нобелевской премии, рискует потерять право на труд и даже — свою национальность".

Уместно спросить у автора этой статьи: *русский* эмигрант Иван Бунин, получивший Нобелевскую премию, потерял ли он, живя в свободной Франции, право на труд и свою "национальность"? Нет, Бунин продолжал трудиться в полном покое. Риск потерять "право на труд" обрушился на Бориса Пастернака, потому что он живет уже не в России (и не в Швеции, не во Франции), а в Союзе Советских Социалистических Республик, в условиях интернационально-коммунистического режима. Что же касается национальности Пастернака, то он утратил ее уже 48 лет тому назад, так как он принадлежит (в буквальном смысле этого слова) коммунистическому Интернационалу, сместившему Россию на ее бывшей территории и стремящемуся проглотить все остальные существующие национальности.

Мы на горе всем буржуям
Мировой пожар раздуем...

. . . .

Товарищ, винтовку держи, не трусь!
Пальнем-ка пулей в святую Русь...

Это из "Двенадцати" Блока (1918). С тех пор, благодаря слепоте свободных стран и их, все время возрастающей, материальной помощи Советскому Союзу, ничто в советской политике не изменилось, но чрезмерно разрослось. Коммунисты пальнули пулей в святую Русь, Русь убита. Но "мировой пожар" коммунистического интернационала сжег не только Россию, но уже и почти все свободные страны Центральной Европы, всю китайскую Азию, и неугомонно рвется дальше.

"Двенадцать" Блока останутся не только литературным памятником, но и неоспоримым историческим свидетельством. Пастернак потерял свою национальность, как какой-нибудь Дюкло давным-давно перестал быть французом, хотя во Франции этого еще не понимают.

На эту тему мне пришлось случайно разговориться, уже в 1961

году, в Париже, с одним советским литературным деятелем, приезжавшим сюда в качестве "интуриста". Встретившись со мной, он сказал мне, что недавно вышло в Москве новое издание чрезвычайно популярной детской книги Корнея Чуковского "Мойдодыр", с моими иллюстрациями, сделанными мной еще к первому изданию этой книги, в 1922 году. Я выразил удивление по поводу того, что с момента моего выезда из Советского Союза в 1924 году я ни разу не получил ни одного сантима авторских прав, несмотря на то, что в контракте, подписанным мною с Государственным издательством СССР, оно обязывалось выплачивать мне гонорар за каждое новое издание, которых, с тех пор, произведено уже невидимое количество. Советский литературный деятель заявил, что в этом нет ничего удивительного, так как я живу во Франции, а у Советского Союза нет с Францией специальной "конвенции" и, следовательно, он не может мне платить никакого гонорара. Я ответил, что это мне кажется странным, так как, насколько мне известно, Луи Арагон получает регулярно причитающиеся ему гонорары за его книги, выходящие в Советском Союзе.

— Арагон, да, он получает, — подтвердил мой собеседник, — но не надо забывать, что Арагон состоит членом коммунистической партии и, значит, принадлежит не Франции, а Коммунистическому Интернационалу и, таким образом, получает гонорар наравне со всеми советскими гражданами, не нуждаясь ни в каких конвенциях.

Просто и ясно.

* * *

Случай Пастернака уже не первый в анналах Нобелевской премии. То же самое произошло с Нобелевской премией мира, присужденной в 1935 году немецкому журналисту Карлу Оссецкому, открытому противнику нацизма. Это присуждение вызвало гнев Хрущевского предшественника, Адольфа Гитлера. Официозный нацистский орган "Deutsche Nachrichtenbüro" писал:

"Впервые в истории Нобелевской премии, премия мира присуждена человеку — Карлу Оссецкому — осужденному высшим судом за измену своему отечеству". Это сообщение кончалось следующей фразой: "Выдача Нобелевской премии известнейшему изменнику есть настолько наглый и бессовестный вызов, такое оскорбление германского народа, что на это следует дать соот-

ветствующий ответ". Незадачливый лауреат находился уже в концентрационном лагере, и его жена вынуждена была послать телеграмму в Шведскую Академию с отказом от премии. Оссецкого перевезли в клинику, где он вскоре и окончил свои дни.

* * *

Ввиду гнева советской власти, обрушившегося на Пастернака, можно было надеяться, что Шведская Академия, для восстановления равновесия, аннулирует со своей стороны, премию, присужденную трем советским физикам, которых в СССР еще не вынуждают к "самокритике" и которые, будучи советскими гражданами, спокойно приняли приглашение съездить в Стокгольм и получить премию из рук... короля, чтобы потом передать ее в распоряжение Хрущева.

Однако, подобные "надежды" остаются всегда, — увы, — безнадежными.

* * *

Русские писатели, русские поэты, живущие в эмиграции, знают, в какой степени судьба Пастернака была для него тягостна, так как эмигрантские писатели зачастую подвержены заграницей той же участи, что и Пастернак в СССР (за исключением, конечно, тюремного заключения, ссылок и расстрела).

Пастернак был запрещен в СССР потому, что его нескрываемый индивидуализм мешал ему "согласоваться с советской общественностью". Советская общественность вырвала его с корнем из своей среды и отреклась от него, наградив его званием "внутреннего эмигранта". Но та же судьба могла бы ждать его и в эмиграции "внешней". Русские писатели, русские поэты, живущие заграницей, практически тоже часто лишены возможности печатать свои произведения. Вне границ СССР чаще всего только те произведения русских писателей, которые доходят из Советского Союза, признаются заслуживающими внимания и переводятся для опубликования. В "Situation" № 1, Жан-Поль Сартр, говоря о замечательном эмигрантском писателе Сирине-Набокове, напечатал следующие недопустимые строки:

"В наше время существует курьезная литература русских и иных эмигрантов, которые лишены своих корней. Выкорчеван-

ность Набокова абсолютна. Эти писатели не заботятся ни о какой общественности, даже хотя бы для того, чтобы восстать против нее, потому что они сами не принадлежат ни к какой общественности. Их писания, благодаря этому, низведены до пустых сюжетов".

Свобода мысли, свобода творчества, свобода печати не существует в СССР. Но если бы Борис Пастернак эмигрировал из СССР до (нелегального) напечатания "Доктора Живаго" в Италии и написал бы *эту же* книгу в эмиграции, то, следуя рецепту Жана-Поля Сартра, никто не счел бы нужным опубликовать ее, и ее могла бы постичь заграницей та же участь, что и в СССР. Тем более, что русские заграничные (эмигрантские) издательства, теперь уже сильно поредевшие, тоже не печатают эмигрантских писателей в переводах на иностранные языки.

Современная, несомненно существующая, как в СССР, так и заграницей, свободомыслящая русская литература повсюду обречена, таким образом, на молчание — или находится в очень тяжком положении.

Один из героев "Доктора Живаго", Стрельников, думает (по иному поводу): "Это, ведь, совсем из другой жизни. Надо сначала кончить эту, новую, прежде, чем вернуться к той, прерванной. Это будет когда-нибудь, когда-нибудь. Да, но когда, когда?"

Эту фразу следовало бы поставить эпиграфом к истории русской литературы наших дней.

* * *

Возвращаясь к "единогласным" подписям под разного рода "резолюциями", подлежащими в Советском Союзе опубликованию, следует отметить (и это — очень важно), что интеллигенция свободных стран совершенно незнакома с этим феноменом советского строя и выражала свое удивление, читая резолюции Союза писателей СССР, Оргкомитета Союза писателей РСФСР, президиума его московского отделения, а также — редакций "Литературной Газеты" и иных советских печатных органов. "Единогласные" и "единодушные" подписи советских (а не русских) писателей и художников носят, тем не менее, уже почти тридцатилетнюю давность и стали в Советском Союзе своего рода бытовым явлением.

Я дам здесь эти страшные примеры. Но чтобы показать, что в

СССР они, действительно, превратились в привычку, в обычай, я начну с "единодушных" писательских подписей, относящихся еще к периоду кровавых сталинских "чисток" 1936-1938 годов:

"Уничтожим право-троцкистскую банду шпионов!

Весь советский народ вознегодовал, узнав о злодеяниях гнуснейшей шайки фашистских наймитов и провокаторов!

Преступления шайки право-троцкистских бандитов до того чудовищны, что люди, их совершившие, кажутся и не людьми, а подлой и отвратительной карикатурой на человека... Пытаться ввергнуть свободный советский народ в кабалу капитализма! Какое подлое извращение человеческой природы!

На веки вечные прокляты их имена — проклятых выродков, подлейших убийц!

С содроганием и яростным гневом вспомнятся советским писателям подлейшие провокаторы и убийцы...

"Если враг не сдается — его уничтожают", — эти слова А. М. Горького пламенеют в наших сердцах.

Не может и не будет пощады врагам трудящихся, врагам нашей родины. Они должны быть уничтожены! Суд именем народа вынесет им приговор. Он будет справедлив. Он будет беспощаден.

Ред. Коллегия "Литературной Газеты".

. . . .

Смерть врагам народа!

Человеческий язык не знает слов, которые могли бы с достаточной силой заклеймить эту подлую банду шпионов, провокаторов и отравителей.

Изменники пойманы с поличным. Советский народ гордится героическими делами работников НКВД, во главе с товарищем Н. И. Ежовым.

Советский народ уверен, что суд выполнит его волю и уничтожит банду человеконенавистников, провокаторов, шпионов. Врагам народа, врагам социализма и культуры нет и не может быть пощады!

Ред. Коллегия "Литературной Газеты".

Именем народа

Омерзительная картина антисоветского подполья, вызывающая ненависть и отвращение у каждого честного человека.

Прекрасна счастливая жизнь социалистического общества! Во имя социализма, во имя нашей родины, будем беспощадны к врагу!

Именем советского народа товарищ Вышинский требовал расстрела банды негодяев. Уничтожение фашистской падали войдет в историю, как акт защиты культуры.

Слава героической советской разведке во главе с наркомом Николаем Ивановичем Ежовым!

Ред. Коллегия "Литературной Газеты".

Не правда ли — мило? Мне кажется, что для Игнацио Силоне и для всей взволнованной пастернаковской историей интеллигенции свободных стран будет невредно ознакомиться с моральным уровнем редакционной коллегии "Литературной Газеты".

. . . .

"Слава советской разведке!

Наймиты мирового фашизма... В их черных фашистских душах зрели мерзостные планы против нашей родины. Невыразимое чувство гнева и отвращения охватывает каждого честного человека при чтении обвинительного заключения. Они готовили убийство, и уже был принесен яд для несгибаемого руководителя наркомвнудельцев, сорвавшего маски с этой шайки бандитов, для тов. Н. И. Ежова. Наш великий народ завоевывает высоты мировой культуры. Фашистское варварство непримиримо-враждебно культуре, человеческой морали, всему лучшему, что есть в человеке.

Не должно быть никакой пощады врагам!

Слава советской разведке!

Писатель Мих. Слонимский.

. . . .

Их судит весь советский народ

Сорвем маски с провокаторов и шпионов. Выиграна еще одна битва с черными силами фашизма.

Советский Союз, это крепость мира, оплот всего трудящегося

человечества в его борьбе с кровавым фашизмом, обетованная земля, где осуществлено построение социализма, высшая человеческая справедливость, новая высокая нравственность.

Вместе со всем народом мы требуем от Верховного суда смертного приговора преступникам. Вместе со всем народом, мы, писатели, выражаем чувство горячей благодарности верному стражу пролетарской диктатуры — советской разведке.

Да здравствует вождь трудящихся всего мира, товарищ Сталин!

Михаил Слонимский, Александр Прокофьев, Алексей Толстой, Борис Лавренев, Евгений Шварц.

Смерть врагам народа! Смерть троцкизму! Смерть фашизму!

Писатель Всеволод Иванов.

. . . .

Гнев страны

...Гнев страны в одном грохочет слове,
Я произношу его:
Расстрел!!
Расстрелять изменников отчизны,
Замышлявших родину убить
Расстрелять
во имя нашей жизни
И во имя счастья —
истребить!

Виктор Гусев.

. . . .

Не может быть пощады!

С отвращением и гневом читает каждый честный гражданин Советского Союза перечень преступлений, в которых уличена банда авантюристов, шпионов, предателей.

Мало в истории таких черных дел и не может быть за них пощады!

Писатель Юрий Тынянов (по телеграфу).

. . . .

Маски сорваны!

Выродки человеческого рода продавали интересы революции

и родину фашизму, не останавливаясь ни перед шпионажем и диверсией, ни перед убийством и ядом...

Ужасное впечатление произвели на меня цинические признания лакеев Троцкого...

Негодяи просчитались!

История и суд вынесут беспощадный приговор убийцам — врагам народа, как и всем тем, кто осмелится посягнуть на нашу социалистическую родину и свободу народов Советского Союза.

Мы, писатели, должны откликнуться на этот процесс такими произведениями, которые воспитывали бы в родном народе еще большую преданность к партии Ленина-Сталина, и самую жгучую ненависть к троцким, бухариным, рыковым, ягодам и прочей смрадной нечисти. Уделом изменников родины пусть будет смерть и всеобщее презрение!

А. Новиков-Прибой (автор "Цусимы").

. . . .

Смерть бандитам!

Подпольные шайки троцкистов, правых зиновьевцев, меньшевиков, эсеров, буржуазных националистов, замышляли поработить свободные народы нашей родины, превратить цветущие социалистические республики в колонии империализма, уничтожить в СССР социалистические республики, уничтожить в СССР социалистическое общество.

Не вышло! Бандиты пойманы: их мерзкие лица разоблачены перед всем миром. Их подлые имена пригвождены к позорному столбу истории.

Смерть троцкистско-бухаринским и националистическим бандитам !

Уничтожим всех до единого контр-революционных гадов на нашей советской земле! Да здравствуют стальные органы НКВД! Да здравствует железная советская власть! Да здравствуют наша родная коммунистическая партия и наш вождь и учитель, товарищ Сталин!

Резолюция митинга советских писателей Киева.

. . . .

Отрубить голову!

Последняя карта шулеров бита навсегда!

Мы, писатели, клянемся в верности нашей великой родине, ее

великому делу и ее гениальному вождю, честнейшему из людей — Сталину.

И вместе со всей страной, в едином биении сердца, мы требуем от советского суда — отрубить голову фашистской гадине!

Б. Лавренев.

. . . .

Требуем уничтожения врагов народа!

Бешеные звери в человеческом образе вели подлую борьбу против социализма, за восстановление капитализма. Нет слов, чтобы выразить всю нашу ненависть, все наше возмущение и наше презрение к этой шайке международных бандитов, профессиональных убийц и подонков человечества.

Мы, советские писатели, присоединяем свой голос к требованию всего нашего народа и требуем от высшей коллегии Верховного суда беспощадного приговора: физического уничтожения врагов народа.

Товарищи советские писатели!

Помните! наш творческий долг — своими художественными произведениями воспитывать нового социалистического человека, беззаветно преданного великому делу Ленина-Сталина.

Да здравствует славный сталинский нарком, товарищ Н. И. Ежов!

Да здравствует любимый вождь трудящихся человечества, товарищ Сталин!

Резолюция общего собрания членов группкома писателей при "Детиздате" и "Молодой Гвардии".

. . . .

Расстрел фашистских убийц!

Коллектив советских писателей Грузии единодушен в своем требовании стереть с лица земли контр-революционную банду мерзавцев, единодушен в своем требовании расстрела оголтелых бандитов и убийц, шпионов, диверсантов.

Мы бесконечно рады, что доблестная советская разведка и наши славные наркомвнудельцы, возглавляемые Н. И. Ежовым, разоблачили и разгромили гнусное гнездо.

Мы уверены, что советский суд вынесет беспощадный приговор этим выродкам человечества. Пусть этот приговор навсегда

сотрет с лица нашей чудесной страны самые имена их! Наша родина, под руководством великого Сталина, пойдет к новым победам.

Чиковани, Эули, Дадиани, Машашвили, Радиани, Гаприндашвили, Горгадзе, Абашидзе, Шенгелая, Абашели, Киачели, Гомиашвили, Мосашвили.

. . . .

Долой с лица земли!

Бухарины, Рыковы, Ягоды, и другие превзошли Иуду.

Во имя гуманности, во имя любви к человеку, во имя будущего человечества — долой с лица земли подлую троцкистско-бухаринскую сволочь!

Да здравствует наш Сталин!

Резолюция общего собрания писателей Смоленска".

. . . .

И так далее...

* * *

Для подобной "литературы", для подобных "резолюций" — свобода печати в Советском Союзе полнейшая. Но для произведений Пастернака — нет.

Единодушие — единодушием. Но попробуем отыскать в этих письмах подписи Бориса Пильняка, Исаака Бабеля, Сергея Третьякова, Осипа Мандельштама или Бориса Пастернака. Мы их здесь не найдем, а как сложилась их дальнейшая судьба — нам уже известно.

Как, почему и при каких обстоятельствах выносились и писались, выносятся и пишутся, эти "карательные" резолюции, "карательные" письма? Ответ чрезвычайно прост (но, к сожалению, непонятен для жителей свободных стран): советские писатели *обязаны* состоять членами Союза писателей. Союз писателей в свою очередь находится под руководством коммунистической партии. коммунистического Интернационала (с *Россией* ничего общего не имеющего). В тот или иной нужный для партии "исторический отрезок времени" партийный уполномоченный при Союзе писателей объявляет его членам о необходимости

"единодушных" требований той или иной кары. Для кого, и какой кары? Расстрела? Ссылки? Тюрьмы? Всеобщего презрения? — спрашивают писатели и, в соответствии с полученными "директивами", выносят единогласные резолюции или пишут единодушные письма, с которыми было бы полезно ознакомить в свободных странах не только русских читателей.

С 1938 до 1958 года, года пастернаковской истории, протекло двадцать лет: круглая цифра. Привычка наростала, углублялась, утверждалась.

Перехожу к единогласным и единодушным подписям этого последнего года, вызванным напечатанием заграницей "Доктора Живаго" и присуждением Борису Пастернаку Нобелевской премии.

В 1956 году Борис Пастернак передал свой роман "Доктор Живаго" в советский журнал "Новый Мир". Ознакомившись с этим произведением, редакционная коллегия "Нового Мира" вернула Пастернаку рукопись, сопроводив ее длиннейшим письмом, из которого я приведу наиболее существенные выдержки:

"Дух Вашего романа — дух неприятия социалистической революции. Пафос Вашего романа — пафос утверждения, что Октябрьская революция, гражданская война и связанные с ними последние социальные перемены, не принесли народу ничего, кроме страданий, а русскую интеллигенцию уничтожили или физически или морально...[2] Как люди, стоящие на позиции прямо противоположной Вашей, мы, естественно, считаем, что о публикации Вашего романа на страницах журнала "Новый Мир" не может быть и речи.[3]

В. Агапов, Б. Лавренев,
К. Симонов, А. Кривицкий".

После присуждения Нобелевской премии та же редакционная коллегия послала это письмо (в 1958 г.) для напечатания в "Литературной Газете", прибавив к уже имевшимся подписям имена: А. Т. Твардовского, Е. Н. Герасимова, С. Н. Голубова, А. Г. Дементьева, Б. Г. Закса и В. В. Овечкина.

25-го октября 1958 года "Литературная Газета", печатая это письмо, приписала к нему "от редакции" следующее предисловие: "Присуждение награды (Нобелевская премия) за убогое,

---

[2] Очень правильная формулировка — не романа Пастернака, а того, что сделала Октябрьская революция.

[3] Доказательство «свободы печати» в СССР.

злобное, наполненное ненависти к социализму произведение — это враждебный политический акт, направленный против советского государства... против советского строя, против идей всепобеждающего социализма... Этот роман был отклонен в 1956 году редакцией советских журналов и издательств, как контрреволюционное, клеветническое произведение. Несмотря на серьезные критические отзывы, Б. Пастернак счел возможным передать рукопись "Доктора Живаго" буржуазным издательствам.[4]

Народные легенды наделяют героев бессмертием. Но никогда ни в какой мифологии бессмертием не наделялись предатели. Нет мифа о воскресении Иуды... Бесславный конец ждет и воскресшего Иуду, Доктора Живаго, и его автора, уделом которого будет народное презрение".

Сигнал был дан.

27-го октября 1958 года "вопрос о действиях члена Союза писателей СССР Б. Пастернака, не совместимых со званием советского писателя, обсуждался "на собрании" президиума Союза писателей СССР, бюро Оргкомитета Союза писателей Р.С.Ф.С.Р. президиума правления Московского отделения Союза писателей Р.С.Ф.С.Р.".

28-го октября, в той же "Литературной Газете" появился отчет об этом собрании:

"После вступительного слова Н. Тихонова и выступления Г. Маркова, развернулось горячее обсуждение, в котором приняли участие С. Михалков, В. Катаев, Г. Гулиа, Н. Зарян, В. Ажаев, М. Шагинян, М. Турсунзаде, Ю. Смолич, Г. Николаева, Н. Чуковский, В. Попова, М. Луконин, А. Прокофьев, А. Караваева, Л. Соболев, В. Ермилов, С. Антонов, А. Венцлова, С. Щипачев, К. Абашидзе, А. Токомбаев, С. Рагимов, К. Антаров, В. Кожевская, И. Анисимов.

Все участники заседания единодушно осудили предательское поведение Пастернака, с гневом отвергнув всякую попытку наших врагов представить этого внутреннего эмигранта советским писателем".

Далее следовало "постановление", вынесенное (единогласно) этим собранием:

"...Учитывая политическое и моральное падение Б. Пастерна-

---

[4] Если какой-нибудь французский или немецкий писатель, не найдя издателя в своей стране, передаст свою рукопись в Англию или Италию, то кому во Франции или в Германии придет в голову обвинять этого писателя в измене?

ка, его предательство по отношению к советскому народу, к делу социализма, мира, прогресса, оплаченное Нобелевской премией в интересах разжигания холодной войны, — президиум правления Союза писателей СССР, бюро Оргкомитета Союза писателей Р.С.Ф.С.Р. и президиум Московского отделения Союза Писателей Р.С.Ф.С.Р. лишают Пастернака звания советского писателя, исключают его из членов Союза писателей СССР".

Бытовое явление стало проявляться в полной пышности. Собрание писателей Москвы обсудило постановление "о действиях Б. Пастернака, не совместимых со званием советского писателя" (выступали С. С. Смирнов, Л. Ошанин, К. Зелинский, В. Герасимов, В. Перцов, А. Безыменский, А. Софронов, А. Антонов, Б. Слуцкий, Г. Николаева, В. Солоухин, С. Баруздин, Л. Мартынов, Б. Полевой). Собравшиеся "единодушно отметили, что своим анти-советским поведением Б. Пастернак поставил себя вне советской литературы и советского общества... Участники заседания призывали беречь идейную чистоту советской литературы".

В вынесенной (единогласно) резолюции говорится:

"Б. Пастернак совершил предательство по отношению к советской литературе, Советской стране и всем советским людям... С негодованием и гневом мы узнали о позорных для советского писателя действиях Б. Пастернака... Собрание обращается к правительству с просьбой о лишении предателя Б. Пастернака советского гражданства" ("Лит. Газ.", 28-10-1958).

* * *

Мы прочли: просьба "о лишении предателя Б. Пастернака советского гражданства", а не *русской национальности,* как представляет себе огромное количество интеллигентов свободных стран. Термины "советы", "советский", обозначают известный политический интернациональный режим, а отнюдь не "национальность".

Пора понять. Когда та или иная нация, управляемая советским режимом, желает поставить свою национальную суверенность над советским режимом, то она подавляется советскими танками (Польша, Венгрия). Советский режим (т. е. коммунистический интернационал) границ не признает. То, что наивные люди в свободных странах называют их государственными границами, Кремль считает только за баррикады, которые интер-

националу еще не удалось опрокинуть. Послы, Ваши сиятельства, приемы с икрой и водкой, улыбки, дипломатические связи, культурные и (в особенности!) коммерческие сношения — все это не более, чем тактика, способствующая опрокидыванию этих баррикад.

К сведению непосвященных могу добавить, что в СССР наказание лишением национальности официально уничтожено. Более, чем естественно и вполне логично.

Норвежец Пир, получивший Нобелевскую премию мира, произнес речь, в которой заявил:

— Моя радость и мои надежды не имеют предела. Я включаю в мою радость и в мои надежды тех, кто живет за Железным занавесом. Я говорю им всем, их вождям и их самым незаметным людям: братья с Востока, я вас люблю!

Кого считает господин Пир своими братьями с Востока? Пастернаков, которым там запрещено печататься, выезжать заграницу и получать Нобелевскую премию, или — товарищей Дюкло, которые комфортабельно живут на Западе, но стоят всецело на советских позициях и, следовательно, работают на пользу "Востока"?

Трагическая путаница в головах...

Что же касается вопроса о "государственных" границах и предположения, что письмо Пастернака к Хрущеву явилось следствием боязни Пастернака, что его "вышлют" за пределы "России", то, для непосвященных, следует напомнить, что в СССР наказание высылкой за пределы СССР тоже официально уничтожено (по причине, указанной мной выше). Более, чем естественно и вполне логично.

* * *

Возвращаюсь к примерам "бытового явления" собранным в "Литературной Газете" от 1-го ноября 1958 года:

"Общее собрание ленинградских литераторов выразило свое возмущение действиями Пастернака, променявшего высокое имя советского писателя на презренную роль рупора анти-советской пропаганды".

. . . .

На заседании Союза писателей Украины была принята резолюция, в которой сказано: "Б. Пастернак выступил в своем романе

с грязным пасквилем на Великую Октябрьскую социалистическую революцию, советский народ, советскую интеллигенцию. Совершенно понятно, почему за эту анти-советскую фальшивку так ухватились наши враги".

. . . .

Правление писателей Белоруссии: "Советским писателем может быть только тот, кто честно и предано служит своему народу".

. . . .

Писатели Узбекистана: "Мы гордимся званием советского писателя. Именно поэтому мы не можем терпеть в рядах советских литераторов ренегата и отщепенца Б. Пастернака".

. . . .

"Писатели Армении единодушно осуждают антисоветские действия автора "Доктора Живаго"... Лишенный достоинства советского гражданина, порочащий высокое звание советского писателя, он не может найти места в семье советских литераторов!"

. . . .

Писатели Эстонской СССР "резко осудили действия Б. Пастернака, несовместимые с нормами поведения советского писателя, советского человека. Случай с Пастернаком еще раз напоминает нам о необходимости бдительно относиться к всевозможным проявлениям индивидуализма и эстетства, о необходимости неустанно бороться за партийность, идейную чистоту советской литературы".

. . . .

Тот же номер "Литературной Газеты" сообщает, что ею получены подобные письма также от писателей Латвии, от писателей и композиторов Молдавии, Карелии, Туркмении, Чечено-Ингушской ССР, Кабардино-Балкарской ССР, Киргизии, Адыгеи, Дагестана, Казахстана, Таджикистана.....

Мнение Союза писателей Азербайджана "о действиях Б. Па-

стернака, несовместимых со званием советского поэта", я уже привел выше.

Это бытовое явление не ограничивается, однако, профессиональной средой. Письма, напечатанные в "Литературной Газете" (все тот же номер), это доказывают:

"Как смеет эта озлобленная шавка лаять на святое святых советского народа?! Он — даже не господин Пастернак, а просто так... пустота и мрак.

В. Симонов, пенсионер. Ленинград".

. . . .

"Допустим, лягушка недовольна и она квакает. А мне, строителю, слушать ее некогда. Мы делом заняты.

Нет, я не читал Пастернака. Но я знаю: в литературе без лягушек лучше.

Филипп Васильев, старший машинист экскаватора. Сталинград".

. . . .

"Только один наш колхоз продал государству в этом году 250 тысяч пудов хлеба и 200 тысяч пудов маслосемян. Лишь за 9 месяцев от каждой коровы мы надоили по 2.070 литров молока. И потому мы с радостью встретили сообщение о том, что Пастернак лишен высокого звания *советского* литератора и исключен из числа членов Союза писателей СССР.

Г. Ситало, председатель колхоза имени Ленина, село Гуляй-Борисовка, Мечетинского района, Ростовской области".

. . . .

"Вызов всем честным людям.

Б. Пастернак порвал не только с советской литературой, но и со всей прогрессивной литературой мира. Присуждение Нобелевской премии — вызов всем честным людям.

Николай Рыленков, Смоленск".

. . . .

"Пастернак получил широкую известность как Иуда. А мы, со-

ветские люди, останемся со своей родной советской литературой.

А. Мамонтов, рабочий. Москва.

. . . .

“Доктор Живаго” служит на-руку нашим врагам, ненавидящим Советскую страну и советский народ.

Е. Бухтарев, инженер-экономист.
Москва”.

. . . .

“Я прочитал все, что было написано в газетах о романе Б. Пастернака,[5] и глубоко убежден, что он не только ненавидит советский строй и советских людей, но и вообще ненавидит человека и в особенности трудового человека.

З. Аракельян, начальник цеха завода имени Кирова, Ереван”.

. . . .

“С гневом и возмущением узнал я о предательском поступке Б. Пастернака, продавшего свой гнусный пасквиль заграницу, где вокруг него раздута очередная антисоветская шумиха.

Эуген Капп, народный артист СССР,
Таллин”.

. . . .

“Гнев и возмущение заставляют меня взяться за перо. Наша действительность — это победа Великой Октябрьской революции, это — наш новый советский человек, которого любят и уважают все честные люди земного шара.

Откройте глаза, Пастернак! Неужели вы не можете понять, что нет на свете подлости и низости хуже той, которую вы совершили?

П. Филонович, подполковник,
Сталинград”.

. . . .

“Можно с уверенностью сказать: среди советских писателей нет и не было человека более далекого от окружающей действи-

---

[5] Только не самый роман — как, впрочем, и все остальные авторы писем: «Доктор Живаго», как известно, в СССР опубликован не был. Авторы писем верят обвинителям на слово.

тельности чем Б. Пастернак. Не удивительно, что и советские читатели почти не знают его как литератора. Я и мои товарищи по работе живо интересуемся советской литературой. Но имя Б. Пастернака знакомо нам лишь понаслышке.

Меня, как рядового советского читателя, глубоко возмутило политическое и моральное падение Пастернака. Его поведение несовместимо с высоким званием советского писателя и гражданина. Таким, как он, не может быть места среди советских литераторов.

Расим Касимов, нефтяник, Баку".

"Пасквиль Б. Пастернака на советскую интеллигенцию нас не затронет. Он целиком останется на его совести, на совести тех, кто оплатил эту клевету.

Н. Лучшева, врач, Москва".

. . . .

"Манерная заумь Пастернака не могла тронуть сердца большинства советских людей. Ясно, что Нобелевская премия присуждена ему за антисоветский поступок.

Дайна Вилиппа, пианистка. Рига".

. . . .

"Пастернак сознательно написал клевету, передал отравленный *антисоветским* ядом роман в руки наших врагов.

П. Егоров, расточник завода Красный Экскаватор, Киев".

. . . .

"Роман Пастернака — это страшная клевета на советскую интеллигенцию, на советский народ.

Р. Розинг, преподаватель, пос. Сосенский, Калужской области".

. . . .

"Невозможно понять, как писатель, который 40 лет жил в Советской стране, мог придти к такому позорному финалу. Некоторые из моих товарищей, как и я сам, выросли в чуждой советскому строю атмосфере, в буржуазной Литве. Но мы поняли истинный ход событий, поняли великое значение Октября не толь-

ко для России, но и для других стран (!). Вступив в ряды советских писателей, мы вступили на правильный путь.

В. Микалайтис-Путинас, профессор,
Вильнюс".

. . . .

Я не заметил, что профессор Миколайтис-Путинас тоже "вступил в ряды советских писателей" и что, следовательно, мы вернулись к профессиональной среде. Впрочем, в том же номере "Литературной Газеты" оказалось еще одно писательское письмо, письмо литературной молодежи:

"Мы, студенты Литературного института имени А. М. Горького,[6] выражаем свой гнев и возмущение предательским поступком Пастернака. Мы мечтаем стать писателями и мы отвергаем всякую попытку наших врагов представить Пастернака советским писателем. Мы всецело поддерживаем постановление Союза писателей *СССР* о действиях Пастернака, не совместимых со званием советского писателя.

А. Стрыгин, Н. Герасимов, Н. Некрасов, Д. Блынский, Ф. Фирсов, Н. Серговацев, В. Татаренко, и другие
(всего 110 подписей)".

* * *

При чтении подобных газетных страниц, совершенно немыслимых в свободных странах, прежде всего хочется, чтобы именно свободные страны познакомились с этой специфически советской формой морального рабства, ставшего там бытовым явлением, но о котором здесь ничего не известно. Невиданный патологический случай в истории человечества. Но здесь интересовались преимущественно улыбками Хрущева и ворованными тройками, которые он "дарил" иностранным миллиардерам, снабжавшим его оружием.

Возникает вопрос: причем же и где в этом море бесконечно повторяющихся одних и тех же фраз — Россия? Ее здесь нет. Ее имя не упоминалось ни разу. Слово "русский" тоже отсутствует. Эти термины окончательно вытеснены. Мы встречаем только "коммунистическая партия", "Советский Союз", "Союз Со-

---

[6] Отравленного по приказу Сталина.

ветских Социалистических Республик", "советские люди", "советские писатели", "советский народ"... Термины "Россия", "русский" — воскресают только в заграничной печати. Почему и для чего? Инерция, упрямство, или просто — неряшливость мысли?

В самом деле, был ли Карл Маркс русским? Нет. Кем был (и сам торжественно называл себя) Ленин? Он был (и сам называл себя) "марксистом". Воспользовавшись военными затруднениями России и февральской революцией, Ленин, вернувшись из эмиграции, привез в Россию марксовский Интернационал и "пальнув пулей в святую Русь", уничтожил ее, основав на ее территории Союз Советских Социалистических Республик! Где же теперь там Россия? Она сохранилась в душах только тех людей, которые героически удержались там от того, чтобы не переродиться в "советских". К числу этих редчайших исключений принадлежал и Борис Пастернак.

. . . .

"Письма и телеграммы в адрес 'Литературной Газеты', — сообщает редакция этого органа, — идут в эти дни буквально потоком. И в каждом таком отклике — выражение гнева и презрения... Мы сегодня приводим только некоторые из них. Все единодушны в оценке Пастернака: это предательство по отношению к советскому народу. В дни, когда реакционная пресса исходит истерическими воплями по поводу того, что советские люди осуждают поведение Пастернака, когда к предателю с благословением тянутся самые грязные руки, когда мистер Даллес[7] изображает Пастернака этакой жертвой происков международного коммунизма, — в эти дни над всей этой злобной шумихой раздается сильный, полный уверенности и внутреннего спокойствия (как всякое бытовое явление) голос советских людей".

Это было напечатано в ноябре 1958 года. Но "бытовое явление" продолжается, доказательством чего служит судебный процесс, приговоривший писателей Андрея Синявского и Юлия Даниэля к каторжным работам. И, конечно, как и следовало ожидать, Союз Писателей СССР полностью согласился с судебным постановлением, и злобные статьи и письма по адресу Синявского и Даниэля шлются в советскую прессу и, прежде всего, в "Литературную Газету". Кто же пишет их? Какая-то Кедрина,

---

[7] Мистер Даллес, радушно принимавший Микояна в Вашингтоне.

какая-то Кирова, какой-то Васильев, какой-то Еремин, какой-то Подобедов, и, само собой разумеется, какой-то азербейджанец Сулима Рустам, какая-то латвийка Гулбис и так далее. Перечислять уже нет никакого смысла. Как авторы писем, направленных против Б. Пастернака, не читали его "Доктора Живаго", так и авторы писем, направленных против Синявского и Даниэля, не читали ни "Любимова" и ни "Суд идет" Синявскаго, ни "Руки" и ни "Говорит Москва" Даниэля, произведений, напечатанных заграницей за подписями Абрама Терца и Николая Аржака, — как не читали и "Палаты № 7" Валерия Тарсиса.

Маленьким искривлением установившейся советской традиции является неожиданная статья Луи Арагона, опубликованная в газете "Humanité", номер которой с этой статьей был задержан в Советском Союзе и не сразу дошел до советского читателя. Впрочем, статья Арагона не была исключением в коммунистическом лагере свободных стран. Протесты против судебного приговора были опубликованы также в коммунистических печатных органах Италии, Швеции, Дании, Финляндии, Англии и других стран. Но если эти статьи могут сыграть какую-то роль в личной биографии Арагона и других протестантов, то в политике Советского Союза все остается без изменений. Не следует, кстати, забывать, что Б. Пастернак, обвиненный за такое-же "преступление" и оклеветанный "потоком" гневных писем, не был, тем не менее, арестован, тогда как теперь Синявский и Даниэль приговорены к *каторжным* работам.

В заключение, я хочу сказать, что родство судьбы Пастернака и Синявского подчеркивается еще выходом в свет, в Советском Союзе, в 1965 году, то-есть — всего несколько месяцев до ареста Синявского, толстого тома поэзии Пастернака (730 стр.) со вступительной статьей (52 стр.), написанной именно Синявским. К этому мне приятно добавить, что в этом томе я неожиданно увидел и мой портрет Пастернака.

* * *

"Симпатичный" и так "тонко воспитанный" Никита Хрущев, "миротворец", которого столь торжественно принимали в свободных странах, а также — его партия и правительство довольно быстро успокоились: всемирно известный "внутренний эмигрант" Борис Пастернак скончался. Советы могут теперь рассказывать все что угодно, но одно остается несомненным: Па-

стернак был убит. Медицинская помощь, оказанная больному поэту, несмотря на "постоянное присутствие" целого ряда "кремлевских (sic!) специалистов" по разного рода заболеваниям, была недостаточной (если не сказать больше), а психологическая обстановка, в которой он прожил почти полных два года — губительной. Вынужденный и продиктованный коммунистической властью "всеобщий гнев советского народа", обрушившийся на Пастернака после напечатания "Доктора Живаго" и присуждения Нобелевской премии, поток озлобленных писем, написанных—коллективно или единолично—его "сотоварищами по перу", а также бесчисленными представителями всевозможных других профессий, опубликованные в советской прессе, — все это не могло не отразиться на здоровье человека, подошедшего к семидесятилетнему возрасту и заброшенного на своей родине в полное одиночество. Нам, людям, лично знавшим Пастернака, конечно, известно, что все эти громы и угрозы только еще выше поднимали в нем чувство гордости и человеческого достоинства, но эти чувства не могли, тем не менее, заглушить нервного возбуждения и его последствий.

* * *

Пастернака больше нет. Один вопрос остается неразгаданным: почти три десятилетия творческого молчания. Что было написано в эти годы Борисом Пастернаком? Поэзия? Проза? Сохранятся ли эти неопубликованные, ставшие "подпольными", рукописи? Всем известно, что некоторые из этих вещей "нелегальным" рукописным способом получили довольно широкое распространение в литературных кругах СССР, и даже, если верить слухам, заучены наизусть многими представителями культурной *русской* (а не "советской") молодежи. Вряд ли можно в этом сомневаться. Но совершенно также не подлежит сомнению, что количество просочившихся в советскую читательскую среду неизданных произведений Пастернака представляет собой лишь незначительную часть всего написанного им в "немые годы". Если верить доходящим из СССР непечатным сведениям, творческая производительность Пастернака в запретные годы отнюдь не потухала, но, напротив, значительно возрастала, побуждаемая внутренним протестом; им были, говорят, закончены два романа и одна пьеса, не считая большого количества стихотворений, могущих составить, по меньшей мере, крупный печатный том.

* * *

Я возвращаюсь теперь к самому главному: изданный заграницей, помимо воли советских властей, роман Пастернака "Доктор Живаго" является пока единственным, но бесспорным доказательством того, что живое, подлинное, свободное и передовое русское искусство, русская литература продолжают существовать в мертвящих застенках Советского Союза. Тайно, в подполье, в неизданных рукописях, — но существуют. Трудно было поверить, чтобы случай с Пастернаком оказался единственным. Теперь достаточно сослаться на писания Синявского, Тарсиса, Даниэля, или Иосифа Бродского. Чем строже становятся требования, приказы и карательные меры диктаторской власти, тем искуснее становится подпольная работа свободомыслящих.

Я не верю в "освободительную эволюцию" советского строя. Но всем известно, что взрывы приходят из подполья, и что рабство никогда не бывает вечным.

Героичность Пастернака бесспорна. Французский академик русского происхождения, Анри Труайа (Тарасов), написал о Пастернаке:

"Человек чрезвычайного мужества, очень скромный и очень высокой морали, одинокий защитник постоянно угрожаемых духовных ценностей; его образ возвышается над мелкими политическими распрями нашей планеты".

И французский, ныне покойный, журналист Жорж Альтман: "Осмелюсь заключить, что Пастернак гораздо лучше представляет собой вчерашнюю и сегодняшнюю великую Россию, чем это делает г. Хрущев".

Неожиданное появление романа "Доктор Живаго" явилось подтверждением нашего оптимизма, наших надежд, и вот за эти надежды, а так же за то, что Пастернак, несмотря на атмосферу, в которой ему пришлось жить, творить и умереть, сумел сохранить до конца своих дней всю чистоту искусства, не переделав его в открытую или в замаскированную политическую агитку, — за все это мы, русские художники, поэты, писатели, люди искусства, сегодняшние и будущие, — выражаем Борису Пастернаку нашу безграничную благодарность.

* * *

После смерти Бориса Пастернака, Илья Эренбург, в своих воспоминаниях "Люди, годы, жизнь", печатавшихся в советском



Илья Эренбург

журнале “Новый Мир”, опубликовал главу, посвященную Пастернаку.

Задача, возложенная на Эренбурга коммунистической партией, заключается в том, чтобы, отстаивая все пункты, все догмы, все директивы советской пропаганды, создавать при этом впечатление либерализма и свободомыслия советских граждан и советской действительности. Задача, нужно признаться, далеко не легкая, требующая большой эластичности, и Эренбург является поэтому одним из тех редчайших представителей советской страны, которым поручается подобная миссия. Он весьма успешно выполняет ее на протяжении целого сорокалетия.

Рассказывая о своих встречах с Борисом Пастернаком в Советском Союзе, между 1924 и 1934 годами, а также — в Париже, в 1935 году, Эренбург пишет:

“Он (Пастернак) читал мне стихи... Я ушел полный звуков”.

Но тут-же добавляет:

“С головной болью”.

И дальше:

“Из всех поэтов, которых я встречал, Пастернак был самым косноязычным, самым близким к стихии музыки, самым привлекательным и самым невыносимым”.

“Он слышал звуки, неуловимые для других, слышал как бьется сердце и как растет трава, но поступи века так и не расслышал”.

“Жил он вне общества не потому, что данное общество ему не подходило, а потому, что будучи общительным, даже веселым с другими, знал только одного собеседника: самого себя”.

“Когда он пытался изобразить в романе десятки других людей, эпоху, передать воздух гражданской войны, воспроизвести беседы в поезде, он потерпел неудачу — он видел и слышал только себя”.

Говоря о встрече, имевшей место в 1935 году в Париже, когда уже начались сталинские чистки, встрече, ставшей последней, Эренбург признается или — вернее — считает необходимым отметить):

“Мы не поссорились, а как-то молча разошлись”.

Продолжая свою статью, Эренбург говорит:

“Я не берусь строить домыслы о том, что́ Пастернак пережил в последние годы своей жизни”.

И еще раз подчеркивает:

“Я его *не* встречал”.

Но тут-же Эренбург спотыкается, найдя в себе то же непонимание других, в котором он обвиняет Пастернака:

"Да, может, и встречая, не знал-бы — чужая душа потемки..."

И так далее.



Александр Бенуа

Кто был "учителем" Александра Бенуа? В прямом смысле этого термина — никто. Александр Бенуа был автодидакт. Он изучал искусство всех времен, всех наций, всех форм, и больше всего его увлекали художники — живописцы и графики — 18-го века: венецианцы Пьетро Лонги, Франческо Гварди, французы Франсуа Бушэ, Жан-Онорэ Фрагонар, рисовальщики Шарль Кошэн, Жан-Мишель Моро... Затем пейзажи Версаля, Санкт-Петербурга, Петергофа, Павловска... Чрезмерное орнаментальное богатство архитектуры и декоративности дворцов, мебели, костюмов этой эпохи часто уводили художника к графическим формам изображения от форм живописных.

Русское графическое искусство зародилось на пороге нашего столетия. В прошлом, конечно, в России были первоклассные рисовальщики, но графическое искусство, как таковое, еще не сформировалось. Можно-ли, например, назвать графиками таких мастеров, как Антропов или Рокотов, Боровиковский или Левицкий, Кипренский, Брюлов, Иванов, Крамской, Венецианов, Федотов, Перов, Маковские или Репин? Нет.

Зарождением настоящего графического искусства Россия обязана художественной группе "Мира Искусства", в центре которой, в конце девяностых годов 19-го века, находились юные живописцы и рисовальщики Александр Бенуа, Константин Сомов, Евгений Лансере, Лев Бакст и их друзья, любители искусства, очень много сделавшие для его обновления: Сергей Дягилев, княгиня Мария Тенишева и Савва Мамонтов. В 1898 году, при их ближайшем участии и благодаря организационной энергии Дягилева, вышел в свет первый номер художественного журнала "Мир Искусства", порывавшего с господствовавшей тогда в России идеологией передвижнического реализма. Годом позже, в Петербурге, открылась первая выставка художников группы "Мира Искусства". Борьба за новые формы началась.

"'Мир Искусства' ретроспективен, — писал много лет спустя Сергей Маковский: — мирискусники — энтузиасты старины. Но в то же время, мы знаем, мирискусничество, как мировоззре-

ние — отнюдь не уклон к художественной консервативности, а напротив, последовательное приятие всех находок и соблазнов новаторства".

Говоря о русской графике периода "Мира Искусства", необходимо прежде всего обратиться к работам Александра Бенуа, родившегося в 1870 году, и которому принадлежала счастливая идея основания этого объединения. Он был одновременно историком искусства, художественным критиком, живописцем, художником театра и мастером графического искусства, где его больше всего интересовала книжная иллюстрация. В этой области Бенуа оказался в России — для своей эпохи — инициатором неожиданного обновления.

"Казалось бы, нет задачи более определенной и ясной, как писать о графической школе города, который в истории русского искусства нашего века ознаменовал себя принципиальной графичностью. Стоит только припомнить, что писалось о графичности живописи 'Мира Искусства'. В самом деле, разве не отсюда ведет свое начало современная русская графика, во всяком случае — графика книжная? Графичность художников 'Мира Искусства' воспитала в нас даже специфическое отношение к Ленинграду,[1] в котором начали мы видеть город исключительно классический и линейно-четкий в своем архитектурном облике... А. Н. Бенуа, личность едва ли не самая яркая и одаренная из всего состава 'Мира Искусства', наложил на это течение неизгладимую печать своего влияния. Пускай влияние это было не столько стилистическим (хотя и здесь можно найти известные притягивающие от него нити), сколько идеологическим. Но разве в его знаменитых иллюстрациях к 'Медному всаднику' мы не найдем типического выражения иллюстрированного пафоса 'Мира Искусства' и основных черт его понимания изящного и художественного издания? От 'Азбуки' и 'Игрушек' (серия открыток), а никак не от книг Г. Нарбута или Д. Митрохина, поведем мы происхождение превосходной в художественном отношении современной книги Ленинграда... Литографская яркость и сочность рисунка, смелость и стремительность, живописность, прекрасно вяжущаяся, однако, со шрифтом, — все это — наследие А. Бенуа" (А. Федоров-Давыдов, "Ленинградская школа графических искусств", Государственное издательство, Москва, 1928).

---

[1] Цитируемая статья была напечатана в СССР.

Это верно: если в живописи Бенуа всегда чувствовался рисунок, то в его графике преобладала акварельная техника, техника кисти, а не карандаша и не пера. Прекрасный рисовальщик, Бенуа, кроме огромного количества рисунков, не имеющих прямого отношения к книжной графике (среди которых — "Сцены из русской жизни", изданные в красках отдельными таблицами), а также — рисунков к уже упомянутому "Медному всаднику" А. Пушкина, исполнил иллюстрации к "Пиковой даме", к "Дубровскому" и к "Капитанской дочке" А. Пушкина. Иллюстрации к "Капитанской дочке" остались до сих пор неопубликованными. Рисунки же к "Пиковой даме" и к "Медному всаднику" издавались по несколько раз, в 1898, 1904, 1905, 1911, 1916, 1922 годах. В 1907 году вышел цикл рисунков "Смерть"...

В 1927 году, А. Бенуа, живя уже заграницей, иллюстрировал "Урок любви в парке" французского писателя Ренэ Буалев, "Страдания молодого Вертера" Андрэ Моруа и "Грешница" Анри де Ренье, — книги, вышедшие на французском языке, в Париже... Приведенный список, разумеется, далеко не исчерпывает все графические работы А. Бенуа. В рисунках Бенуа, как и в живописи, основным качеством являлась нерасчленимая композиционная цельность всех элементов и вытекавшая отсюда чрезвычайная выразительность. Рисунки к "Пиковой даме" и к "Медному всаднику", несомненно, войдут в классику иллюстрационного искусства.

* * *

Живопись Бенуа отличается чрезвычайной элегантностью мазка и тональности. Может быть, этому способствовали выбираемые им сюжеты — дворцовые парки, дворцы: Петергоф, Версаль... Конечно, Бенуа не писал *только* Петергоф и Версаль, но эти темы являются для него особенно характерными. Если в отношении формы он приближался к импрессионистам, получившим, впрочем, в его интерпретации вполне своеобразный оттенок, то своей элегантностью он вернулся к русским мастерам 18-го века: Боровиковский, Рокотов, Левицкий... Картины Бенуа служат *украшению,* в буквальном смысле этого слова. Их необычайная воздушность, невесомость, прозрачность придают им характер воспоминаний, отделяющих реальную тяжесть действительности.

Особым техническим совершенством отмечены его акварели.

В этой области, мне кажется, Бенуа должен быть причислен к самым крупным мастерам.

"Мир Искусства" объединял наиболее передовое течение русского искусства в первом десятилетии этого века. Затем пришли "сезаннисты", кубо-футуристы, беспредметники. Ни одно из новых течений не вызвало в Бенуа отрицательных реакций. В течение почти целого полувека Бенуа был одним из самых глубоких русских художественных критиков. Целый ряд юных художников, завоевавших впоследствии крупное имя, были, при их первых шагах, решительно поддержаны Александром Бенуа, и эта опора была для них особенно ценной и чувствительной. В качестве наиболее яркого примера может быть назван Марк Шагал.

* * *

Что же касается театра, то в нем А. Бенуа был в первых рядах подлинных революционеров этого искусства, изменивших его судьбу в международном масштабе. До прихода русских живописцев (А. Бенуа, Л. Бакст, К. Коровин, М. Добужинский, А. Головин, Н. Рерих...) на театральную сцену, декорации исполнялись профессиональными декораторами, анонимными ремесленниками. Революция заключалась именно в том, что на их место пришли станковые живописцы, выставлявшие свои произведения на выставках, но не имевшие никакого отношения к "профессии" театрального декоратора. Они внесли на сцену свои собственные живописные концепции, освободив таким образом театр от мертвящего профессионализма.

Я уже говорил в этой книге (см. главу об Анне Ахматовой), что мне удалось присутствовать, в 1911-м году, в Париже, в театре Шатле, на первом представлении "Петрушки" Стравинского. Автором либретто, декораций и костюмов был Александр Бенуа. С того вечера прошло уже более полувека, но спектакль сохранился в моей памяти до мельчайших подробностей. Переполнившие огромный зал зрители были положительно потрясены, и — среди них — я тоже. Аплодисменты и вызовы носили стихийный характер. Разумеется, музыка Стравинского и хореография Фокина играли в этом небывалом успехе огромную роль. Но главное было в ином. Главное было в *зрелищной цельности* спектакля, в безупречной и органической скомпанованности красок и форм. Поднявшись, занавес открыл зрительному залу музейный шедевр.

Каждое пятно, каждый мазок, каждая линия декораций, каждый покрой и каждый узор костюмов, любой эффект освещения находились между собой в такой тончайшей художественной гармонии, которая не могла не захватить зрителя. Кроме того (и здесь — самое важное), вся эта зрительная, зрелищная сторона спектакля неотделимо сливалась внутренней логикой, скрытыми ритмами, с музыкальным и хореографическим развитием постановки. Это зрелищно-звуковое единство поражало с особенной силой, так как в то время театральные декорации обычно служили на сцене лишь безучастным фоном, не имевшим никакой согласованности с действием.

В моей библиотеке хранятся некоторые французские критические статьи тех лет, вскрывающие полную растерянность их авторов.

“Каким образом подобное богатство нам открылось народом, воображение которого нам представлялось затемненным, и дух которого — угасшим”, — писал Рене Бизе: — “насколько наши западные открытия вдруг показались нам бедными! Насколько формы, даже наиболее экстравагантные, созданные под влиянием нового искусства и Выставки 1900-го года, показались нам беспомощными рядом с внезапным расцветом московских декораторов... Ничто из того, что нами было создано и увидено, не могло претендовать на сравнение...”

Русские “профессиональные” декораторы, однако, к этому успеху не имели никакого отношения. Они оставались, увы, столь же безликими и скучными, как и их французские коллеги. Но ни Александр Бенуа, ни все перечисленные выше его современники, как я уже сказал, никогда не были “профессиональными” декораторами: они отдавали свое искусство театру только в тех случаях, когда это представляло для них художественный интерес, но отнюдь не “профессиональное занятие”. Театральная декорация в ту эпоху относилась к так называемому “прикладному искусству”.

Гениальный Дягилев, бывший организатором (героическим) этих заграничных гастролей, решил, чтобы рассеять недоразумение, сделать показательный опыт: он предложил создать декорации и костюмы, для своих балетов, знаменитым западным живописцам — Андрэ Дерэну, Раулю Дюффи, Марии Лорансэн, Пабло Пикассо и другим, тоже никогда до того не работавшим в театре. Зрители, театральные предприниматели и критики (впрочем — не все и не сразу) ощутили и поняли, перед лицом

неожиданной реформы, что "специальность" театрального декоратора была лишь "профессиональным" заблуждением, губившим художественные качества спектакля. Мировой театр воскрес, и его расцвет длился почти полные сорок лет. К сожалению, в последнее десятилетие "профессионализм" стал снова отвоевывать свое место на сцене (и, в особенности, в кинематографе). Впрочем, в России, где родились, развивались и откуда проникли на Запад новые принципы театральной постановки, в России, закрепощенной коммунизмом, возврат к академическому профессионализму декоратора 19-го века произошел, под напором невежественных Ждановых, значительно раньше. Вот характерные выдержки из речей участников четвертой сессии Академии Художеств СССР:

В театральные мастерские "переводятся самые слабые студенты, от которых отказываются другие руководители персональных мастерских". Туда "попадают художники, которые неспособны к живописи, неспособны к рисованию и являются художниками второго сорта" (изд. Академии Художеств СССР, Москва, 1950). Становится понятным, почему декорации советских спектаклей, показываемых теперь в Париже, производят впечатление вульгарной беспомощности, даже в тех случаях, когда они являются незамаскированным подражанием таким замечательным мастерам, как Якулов, Экстер, Веснин, Попова, Степанова, Шлепянов и немногие другие, которые в двадцатых и тридцатых годах создали совершенно новый стиль декоративного оформления спектаклей у Мейерхольда, у Таирова, у Вахтангова и в некоторых других авангардных театрах.

* * *

Если Дягилев был организатором новаторских театральных постановок, то Александр Бенуа, в ту эпоху, с самого начала своей деятельности, был центром их творческого ядра и часто — их вдохновителем. Известный французский историк театра, Раймон Конья, писал по этому поводу.

"Больше, чем кто-либо другой, Бенуа был ответственен за то важнейшее место, которое заняла живопись в театре, так как его деятельность значительно превзошла роль простого декоратора. Фактически, это ему принадлежит заслуга достичь наибольшей общности разнообразных элементов спектакля... Благодаря идее тесного сотрудничества между композитором, танцо-

ром и художником, Александр Бенуа пришел к созданию единства, которое, всячески выдвигая на первый план роль танцора, диктует ему, тем не менее, общий стиль и подчиняет его требованиям объединенной зрелищной пластики. В общем, можно было бы сказать, что в первые годы балетов Дягилева, — эпоха огромных открытий, — живопись командовала спектаклем".

Кроме "Петрушки", Бенуа участвовал (и не только, как декоратор и костюмер, но часто, и как либреттист) в балетных постановках "Сильфид" Ф. Шопена; "Павильона Армиды" Н. Черепнина; "Золотого Петушка" Н. Римского-Корсакова; "Свадьбы Психеи и Амура" И.-С. Баха — А. Оннегера; "Жизели" А. Адама; "Возлюбленной" Ф. Шуберта — Ф. Листа; "Царевны-Лебедь" Н. Римского-Корсакова; "Щелкунчика" П. Чайковского; "Болеро" и "Вальса" М. Равеля; "Зачарованной Мельницы" Ф. Шуберта; "Соловья" И. Стравинского; "Давида" А. Соге; "Поцелуя Феи" И. Стравинского; "Лебединого Озера" П. Чайковского; "Дианы Пуатье" Ж. Ибера...

Но можно ли говорить только о балетных спектаклях? Сколько оперных и драматических спектаклей оформил Бенуа! "Садко" Н. Римского-Корсакова; "Лекарь поневоле" и "Фауст" Ш. Гуно; "Пиковая Дама" П. Чайковского; "Манон Леско" и "Тоска" Ж. Пуччини; "Гибель Богов" Р. Вагнера; "Жонглер Парижской Богоматери" Ж. Масснэ; "Трубадур", "Фальстаф", "Риголетто" и "Травиата" Дж. Верди; "Рюи Блаз" В. Гюго; "Идиот" Ф. Достоевского (и в кинематографе — с незабываемым Жераром Филипом в роли князя Мышкина); "Свадьба Фигаро" К. Бомарше; "Мещанин в дворянстве", "Мнимый больной", "Брак поневоле" и "Смехотворные прелестницы" Ж.-Б. Мольера; "Слуга двух господ" и Хозяйка гостиницы" К. Гольдони; "Дама с камелиями" А. Дюма-сына; "Царевич Алексей" Д. Мережковского; "Пушкинский спектакль"; "Грелка" А. Мельяка и Л. Галеви; "Филимон и Бавкида" Ш. Гуно; "Ноктюрн" А. Бородина и Н. Черепнина; "Обольстительница Альцинея" Ж. Орика; "Амфион" Поля Валери... и другие.

И — в скольких театрах: Александринский, Мариинский и Большой Драматический — в Петербурге; Художественный театр в Москве; Большая Опера, Шатле, театр Сарры Бернар, театр Французской Комедии, театр Елисейских Полей в Париже; театр Римской Оперы; "Ска́ла" в Милане; театр в Монте-Карло; Ковен-Гарден в Лондоне... не считая театров, которые мне незнакомы — в Австралии (Сидней), в Буэнос-Айресе и т. д....

Мне выпало на долю редкое удовольствие быть свидетелем работы Бенуа на сцене петербургского Большого Драматического Театра, где мне тоже пришлось работать в те годы. Большой Драматический Театр (бывший театр Суворина), "на репертуарное направление которого имел очень большое влияние А. А. Блок" (председатель репертуара комиссии), представлял собой "несомненно одно из интереснейших художественных явлений Ленинграда как по наличию прекрасных артистических сил, входивших в его состав (во главе с Н. Ф. Монаховым), так и по составу его режиссуры (*во главе — художник А. Н. Бенуа*)" ("Советская Культура", Москва, 1924).

Это — совершенно правильная справка. Вспоминая балетные спектакли дягилевской эпохи, Александр Бенуа писал:

"Роль художника была велика; художники не только создавали раму, в которой появлялись Фокин, Нижинский, Павлова Карсавина, Федорова и столько других; но нам принадлежала и основная идея спектакля. Это мы, художники (не профессионалы театральной декорации, но подлинные живописцы), делали не только декорации, но помогали также выработке главных линий танца и всей мизансцены. Именно это неофициальное и непрофессиональное руководство придавало очень своеобразный характер нашим спектаклям и (я не думаю, что согрешу излишней претенциозностью) много содействовало их успеху".

Бенуа никогда — ни в балете, ни в опере, ни в драме — не ограничивал свою театральную деятельность исключительно декоративной частью. Его на редкость высокая культура заставляла, помимо его воли, всех его театральных сотрудников обращаться к нему за советами. Был ли то Станиславский, был ли то Стравинский или Фокин, режиссер, композитор или балетмейстер, не говоря уже о первых актерах, — все они непременно совещались с Бенуа по общим вопросам постановки, ее стиля, ее ритмов и о каждой ее подробности. Как человек искусства, Бенуа был неизменно универсален.

Я помню, с каким тактом и выразительной силой Бенуа сумел воссоздать на сцене, в пьесе Мережковского "Царевич Алексей", знаменитую картину Николая Ге "Петр Первый и его сын Алексей". Это не было копией, не было подражанием: это было воплощением, приведением к жизни. Картина ожила во всем своем драматизме. Стол, покрытый тяжелой и пестрой скатертью, стулья, кресло, камин приобрели реальные объемы, комната — свою глубину. Тот же источник света. Бедный, длиннолицый ца-

ревич робкой походкой подходит к столу, кладет на него руку. Петр, сидя в кресле, полуоборачивает лицо на сына и смотрит на него исподлобья враждебно подозрительным взглядом... В этом оживлении было нечто магическое. Таким, спокойным голосом, сидя в темной зале, Бенуа продолжал делать дополнительные замечания. Замечания его, однако, никогда не носили "технического", профессионального характера: техника сама как-бы приходила навстречу его словам.

В том же театре, в год смерти А. А. Блока (1921), ставился "Слуга двух господ" Гольдони. Смотря на сцену, во время репетиции, мне казалось, что где-то рядом со мной сидят Антонио Каналетто, Пьетро Лонги, Франческо Гварди и весело вспоминают о их времени...

Театральная деятельность Бенуа была чрезвычайно обильна. Не проходило года, чтобы он не давал, в России или заграницей, какую-либо новую постановку, обогащавшую историю театра.

* * *

С начала первой мировой войны и до последних лет его жизни, я был в очень дружеских отношениях с Александром Николаевичем Бенуа и всегда чувствовал к нему благодарность, так как первая критическая, весьма ободряющая заметка о моей живописи была тоже написана Бенуа, по поводу моих картин, представленных на выставке Современной Русской Живописи и Рисунка (С.-Петербург), в 1916-м году.

В моей юности я зачитывался статьями Бенуа. К сожалению, профессиональные критики (как и всякий "профессионализм" вообще) непременно суживают проблему, которой посвящены их писания. Но в статьях Бенуа — о ком и о чем бы он ни писал — всегда, кроме критики, были "отвлеченные рассуждения" о судьбах искусства, всегда прошлое сливалось с будущим, благодаря чему статьи не ограничивались только настоящим. Это редкое качество объяснялось тем, что Бенуа был не только критиком, но и подлинным историком искусства, напечатавшим, между прочим, "Историю живописи всех времен и народов",[2] ставшую теперь библиографической редкостью. Кроме этой книги, Александром Бенуа были опубликованы следующие литературные труды:

---

[2] Изд. «Шиповник», С.-П., 1911-1916. К сожалению, из предполагавшихся 7-8 томов — вышли только 4.

Многочисленные статьи в журнале "Мир Искусства", начиная с 1899 года.

"История Русской живописи в 19-м веке" (изд. "Знание", С.-Петербург, 1902).

Многочисленные статьи для издания "Художественные Сокровища России" (1901-1903). А. Бенуа был основателем и директором этого издания. Статьи переводились на французский язык.

"История Русской Живописи" (изд. Голике и Вильборг, С.-Петербург, 1904-1905).

Монументальное издание, посвященное Музею Александра Третьего, в С.-Петербурге (1905).

Начиная с 1904 года — статьи: критика и художественные заметки в газетах "Слово", "Русь", в "Московском Еженедельнике" и, главным образом, в газете "Речь".

Монография Гойи (изд. "Шиповник", С.-П., 1908).

Путеводитель по Эрмитажу (С.-П., 1909).

Монументальное издание "Царское Село" (изд. Голике и Вильборг, С.-П., 1910).

Критики и художественные статьи: "Художественные письма" (газета "Последние Новости", Париж 1930-1940).

"Воспоминания о балете" ("Reminiscences of Ballet"), Putnam, London).

"Воспоминания", ошибочно озаглавленные издателями "Жизнь Художника" (изд. имени Чехова, Нью-Йорк, 1955). В этом издании воспоминания останавливаются на университетском периоде. Их продолжение доведено Александром Бенуа до 1910 года.

И другие...

* * *

Александр Бенуа принадлежит к своей эпохе, от которой мы уже оторвались. Но в свою эпоху он был новатором, утверждавшим новые пути. Новаторы никогда не стареют. Стареют подражатели, эпигоны. Когда рядом с вещами Босха, Брейгеля или Арчимбольдо, я смотрю на "сюрреализм" какого-нибудь Сальвадора Дали, он кажется мне, несмотря на его усы, каким-то обрюзгшим калекой по сравнению с этими родоначальниками сюрреализма, которые до сегодняшнего дня сохранили свою молодость и значение. Если кто-нибудь начнет сегодня писать картины, как Леонардо да-Винчи, он будет смешон, что, однако, ничуть не уменьшит свежести Леонардо.

Искусство Александра Бенуа было новаторским, и потому оно тоже никогда не состарится.

На устроенной в Петербурге (Ленинград, 1964) Научно-Исследовательским Музеем Академии Художеств СССР выставке рисунков и акварелей русских художников конца 18-го — начала 20-го в., Александр Бенуа, среди 208 участников этой выставки, занимает, по количеству представленных произведений, второе место. На первом — Валентин Серов (27 вещей). А. Бенуа — 26, из которых — 9 версальских пейзажей, затем — Петергоф и Павловск, а также — Нормандия, Бретань, Испания, Италия, Швейцария... Третье место отведено Зинаиде Серебряковой (21), тоже давно живущей в Париже. Борис Кустодиев — 19 экспонатов; Козьма Петров-Водкин и Филипп Малявин — по 16; Мстислав Добужинский и Константин Сомов — по 15; Михаил Врубель — 14; Анна Остроумова-Лебедева и Илья Репин — по 11; Александр Яковлев — 10; Василий Шухаев, Борис Григорьев и Георгий Верейский — по 8; Николай Рерих — 7; Сергей Чехонин, Сергей Судейкин и Натан Альтман — по 6; Лев Бакст — 5; Евгений Лансере — 4... Скольжение продолжается: я, то-есть — Юрий Анненков — 3; Иван Билибин и Георгий Нарбут — по 2; Петр Кончаловский — 1; Леонид Пастернак — 1; Михаил Ларионов — 1; Владимир Лебедев — 1; Лев Бруни — 1; Мартирос Сарьян — 1; Ян Ционглинский (у которого я обучался живописи) — 1, и так далее. Наталия Гончарова, Чурлионис, Казимир Малевич, Владимир Татлин, Георгий Якулов, Давид Штеренберг, и сколько других — на выставке не представлены.

* * *

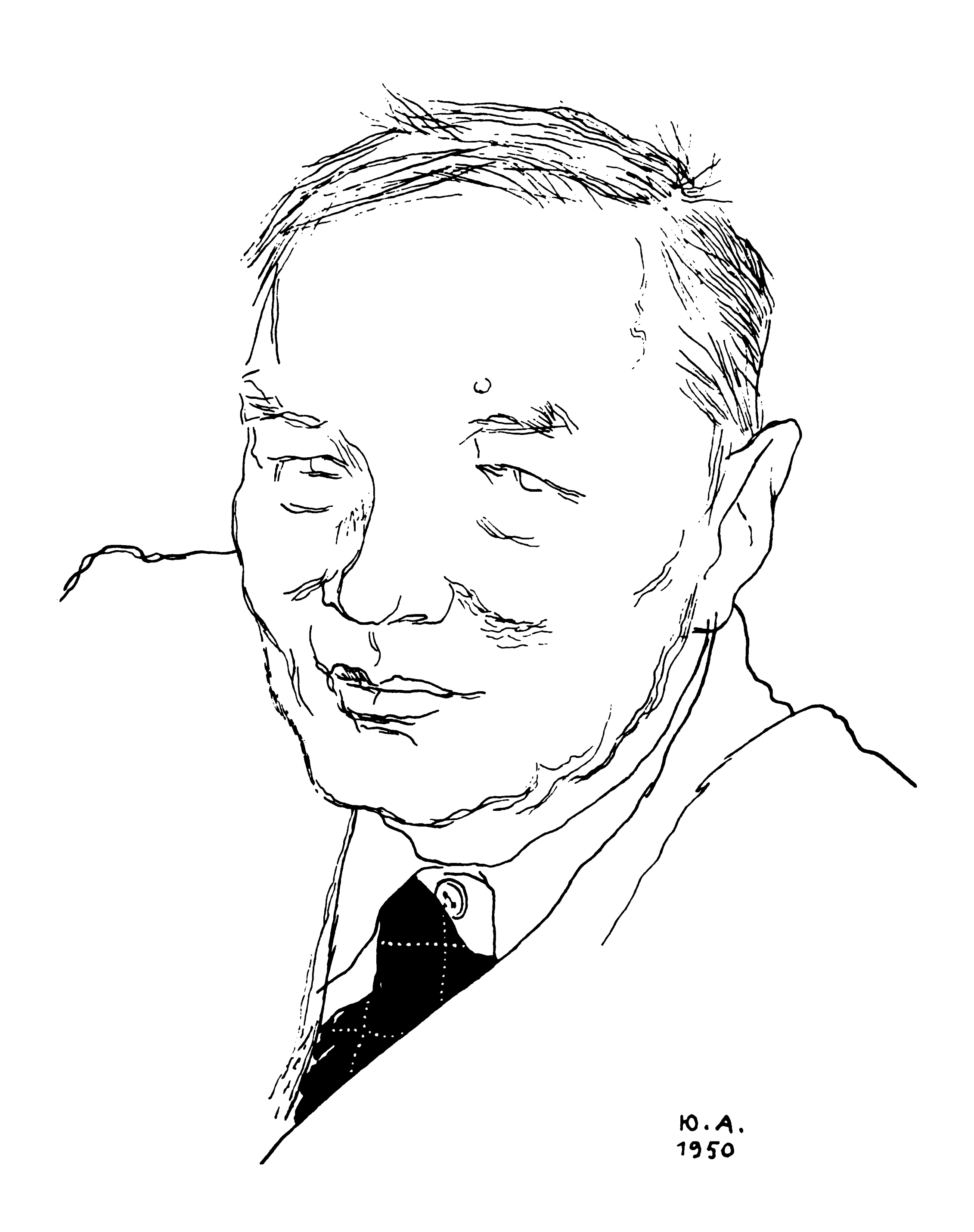
Весной 1953-го года в Париже Луврский музей устроил в своем помещении выставку произведений Александра Бенуа. Я пришел на вернисаж. Было много народу. Александр Николаевич, не вставая, сидел в кресле. Ему было уже 83 года. Я подошел и, пожимая руку, сказал:

— Замечательно! Сидеть в кресле на собственной выставке *в Лувре!*

Александр Николаевич, крепче сжав мою руку, еле слышно произнес, грустно улыбнувшись:

— Я предпочел бы, милый Юрий Павлович, вот так же сидеть на моей выставке — в нашем петербургском Эрмитаже.

И это — несмотря на привязанность к версальским фасадам, аллеям, фонтанам.



Михаил Ларионов

Михаил Ларионов и Наталия Гончарова

Наталия Гончарова, происходившая по прямой линии от семьи Наталии Гончаровой, жены Александра Пушкина, родилась в Тульской губернии, в имении своей бабушки — Ладыжино, по соседству с толстовской Ясной Поляной. Ларионов родился в Тирасполе.

Первое совпадение: они оказались сверстниками: дата их рождения — 1881-й год.

Второе совпадение: оба они, в десятилетнем возрасте, в 1891-м году, переселились в Москву.

Третье совпадение: оба поступили там в Школу Живописи, Ваяния и Зодчества.

Эпилог этих совпадений: Гончарова стала женой Ларионова.

Но если Ларионов, в названной Школе, вошел в живописный класс, Гончарова, одновременно с живописью, изучала также скульптуру, в мастерской кн. Павла Трубецкого.

В целом, развитие их искусства шло параллельными путями, и — у обоих — подразделялось на три основных периода. Первый из них — с ранней юности до 1909-го года, был близок к народной живописи и к лубку. Предметная, фигуративная живопись. Но вскоре они начинают свои поиски более отвлеченных форм и с каждым годом все резче отходят от реализма, особенно укрепившегося в России в эпоху "передвижничества" и лишь слегка поколебленного художниками "Мира Искусства".

1909-й год стал решающим в артистической биографии Ларионова и Гончаровой и в судьбах искусства вообще: оба выставили в этом году картины, положившие основание первому *абстрактному* течению, получившему название "лучизм" (термин Ларионова): "беспредметные" образы линейных устремлений, скрещиваний, метаний, вызывающие ощущение динамики лучей, пронзающих стихию красочных пятен, красочного хаоса.

Правда, справедливость требует отметить, что еще в 1907-м году литовский живописец Чурлионис сделал уже попытку отойти от "предметности" и дать на холсте отвлеченную, абстракт-

ную симфонию красок, линий и форм. В этом смысле, Чурлионис должен считаться предвозвестником и пионером абстрактной живописи. Он умер в 1911-м году. Но "лучизм" был первым твердым шагом в этом направлении и привлек к себе значительное внимание художников.

Свою первую абстрактную картину, озаглавленную "Стекло", Ларионов выставил в 1909-м году, но она не продержалась на выставке более одного дня. "Лучистые" картины Ларионова и Гончаровой стали обильно появляться затем на нашумевших выставках "Свободная эстетика", "Бубновый валет" (1910) и "Ослиный хвост" (1912), основанных этими художниками.

В манифесте "лучизма", опубликованном в 1912-м году, Ларионов утверждал, что теперь начинается настоящая самостоятельность живописи и ее новое зарождение на основе ее собственных законов. Нужно, чтобы живопись нашла правящий закон цвета, как музыка нашла свою самостоятельную жизнь в звуке.

* * *

Что такое — абстрактное искусство?

Общепринято думать (даже в свободных странах, где политика еще не внедрилась в качестве господствующего элемента в живописное искусство), что если эстетические потребности человечества, или — точнее — посетителей художественных выставок, то-есть — "инициативной группы" общественного мнения, остаются неудовлетворенными тем или иным художественным произведением, то человечество вправе называть авторов этих произведений плохими художниками, бездарностями. Больше того: человечество считает себя оскорбленным, называет такие произведения "издевательством над публикой" (весьма ходкое выражение) и высказывает свое негодование по адресу художника. Человечество, или, говоря скромнее, публика — приучилась предъявлять свои права на художника, который ничем ей не обязан, кроме, пожалуй, материальной выгоды от продажи своих произведений. Если, конечно, они продаются.

Такое общепринятое мнение, несомненно, является следствием затерявшегося в веках недоразумения, основанного, главным образом, на ряде компромиссов со стороны самого художника и укоренившегося в обывательском сознании, как непреложная истина. В действительности, художественное творчество, по своей природе представляет собой ни что иное как один из спосо-

бов самовыражения художника: это — *его язык, его речь.* Создавая художественное произведение, автор выносит наружу, материализирует свою мысль, свои чувства, свое миропонимание обогащая этим человеческую культуру. В этом, только в этом заключается социальное значение, смысл, ценность художественного труда. Когда художник показывает непривычное, новое, то его следует приветствовать за это, так как каждая новая мысль, новый образ, чего бы они ни касались, заслуживают внимания. Думать, что художник, работая, должен заботиться о совпадении своего творчества с чьими-то вкусами — совершенно ошибочно. Если бы люди говорили только то, с чем заведомо согласны их собеседники, то можно быть уверенным, что не более чем через полгода подобных идиллий человечество превратилось бы в Великого Немого, так как говорить стало бы решительно не о чем.

Тема о служении художника красоте, как всякое общее место, тоже не заслуживала бы внимания, если бы она не была темой о неисчислимом разнообразии. В мире столько же красот, сколько человеческих сознаний. *Объективной* красоты не существует. Поговорка "chaque vilain trouve sa vilaine" может быть, в сущности, признана за одну из наиболее удачных формул, определяющих понятие красоты. "Служить красоте" — значит материализировать (в красках, линиях, бронзе, звуках..) свое собственное представление о красоте, и чем индивидуальнее, чем эгоистичнее оно будет выражено, тем значительнее будет художественное произведение и его историческая ценность. "Каждая новая индивидуальность, которая выделяется своим творчеством, вызывающим удивление, своим новаторским умом, мыслями, противоречащими установившимся традициям, становится творцом или мучеником, но, счастливая или несчастная, она творит, и мир обновляется" (Элизе Реклю).

Мы знаем "Распятие" Джотто, знаем "Распятие" Грюневальда, "Распятие" Николая Ге... Между ними нет ничего общего, кроме отправной точки, то-есть сюжетного стержня. Они пробуждают в зрителе самые разнородные чувства, но мы помним их, они врезались в нашу память, стали нашим богатством независимо от того, признаем ли мы их "красоту" или считаем их за уродство, согласны мы с ними, или нет. Каждый из нас видел множество других "Распятий", написанных в угоду воображаемому *типовому* представлению публики о воплощении этой темы и потому похожих одно на другое. Ни одно из них не сохрани-

лось в нашей памяти. Все безличное, особенно — в искусстве, обречено на забвение.

Второе недоразумение крылось в общепринятом мнении, будто художественное произведение (живопись, скульптура) должно отражать видимый мир, воспроизводить существующие в реальном мире формы, факты, события. Именно это недоразумение лежит в основе того отпора, который встретили на своем пути импрессионизм, экспрессионизм, кубизм, футуризм и, наконец, так называемое абстрактное искусство.

Советские вожди и за ними вся "советская общественность", художественные идеологи и критики утверждают, что отвлеченное, абстрактное искусство недоступно, непонятно и чуждо широкому зрителю и что на этом основании оно должно быть выброшено в сорный ящик, как никому ненужная, разлагающая "упадочная выдумка", плод буржуазно-капиталистического строя. Но ведь высшая математика и химические формулы еще менее доступны большинству человечества; однако, это еще не значит, что высшая математика и химия — никому ненужные науки.

Как это ни парадоксально, но именно абстрактное искусство ближе всего широким народным массам и вышло из них. Достаточно взглянуть на беспредметные рисунки — квадратики, кружочки, полоски, завитки, пятна, — украшающие материю крестьянских юбок, кофт, платков, рубах, достаточно всмотреться в геометрическую резьбу и раскраску наличников и карнизов крестьянских изб, посуды, домашней утвари, предметов культа — чтобы осознать и почувствовать, что это все является прототипом того, что сегодня называется абстрактным искусством. Именно это искусство получило всеобщее признание и самое широкое распространение в народных массах, от беспредметной татуировки чернокожих и краснокожих — до украшения эскимосских юрт. Именно это искусство оказалось значительно более доступным пониманию и эстетическим запросам неискушенного зрителя, чем произведения даже таких реалистов, как, например, Менцель или наш Репин. Произведениями Леонардо да-Винчи, Микеланджело, Боттичелли и прочих великих мастеров реалистического искусства всех времен значительно меньше интересовались широкие народные массы, и эти произведения остались в истории достоянием интеллектуальных слоев, привилегированных социальных классов, меценатов и музеев, в то время как беспредметное народное искусство, несправедливо прозванное

"прикладным" и "декоративным", живет по сей день в сознании и в быту широких масс. Если бы это было не так, то почему бы тогда на деревенских юбках, рубахах, платках, на избяных карнизах не появились портреты Хрущева, Ленина на броневике, колхозные или заводские сцены, — вместо квадратиков, точек, зигзагов, кружочков и иных красочных и графических беспредметных выдумок? И, с другой стороны, если беспредметные выдумки считаются понятными, не требующими объяснений и вполне приемлемыми на юбках, рубахах или галстуках, то почему же те же графические и красочные композиции становятся вдруг непонятными, требующими объяснений или просто недопустимыми, если их вставляют в раму и вешают на стену? На юбке — понятно, а на стене (за исключением обоев) — нет! Почему бы тогда не сказать, например, что человек, сидящий на стуле — понятен, а прислонившийся к стене — становится недопустимой абстракцией?

Малообъяснимая путаница понятий.

Первым увлечением Ларионова и Гончаровой, как я уже говорил, был лубок, *простонародное* декоративное искусство, и именно его примитивные формы и образы привели этих художников к абстракции. Эволюция вполне естественная, логичная, лишенная какого бы то ни было снобизма.

* * *

Имена Ларионова, как и Гончаровой, остаются, хронологически, на первых местах в этой революции художественной культуры. О Наталии Гончаровой, еще в 1913-м году, Сергей Дягилев рассказывал французскому писателю и биографу деятелей искусства Мишелю Жорж-Мишелю:

"Наиболее замечательным авангардным художником (в России) является женщина: ее имя — Наталия Гончарова. В последнее время она выставила семьсот своих холстов, представляющих *лучи,* и несколько панно, каждое — по сорок квадратных метров. Располагая только маленьким ателье, она пишет эти панно отдельными небольшими кусками, которые соединяет в одно целое только в выставочных залах".

Если в 1943-м году, В. Кандинский писал, что "первый порыв эпохи, в которой мы живем, проявился в импрессионизме и особенно в творчестве Сезанна", то эта фраза прозвучала уже анахронизмом и была, по существу, неправильной. Импрессионизм

(со включением в него Вюйяра и Боннара), Сезанн и Ван-Гог — были заключительной фазой прошлой эры, эры иллюстративного искусства. Новая эра автономного, независимого искусства заявила о себе в конце первого десятилетия нашего века: это было похоже на ряд почти одновременно вспыхнувших пожаров. Одним из русских — и самых первых (после попыток Чурлиониса) — пожаров был "лучизм" Ларионова и его жены Гончаровой.

Через 3 года после зарождения "лучизма", пришел к абстракции Василий Кандинский и, вслед за ним, швейцарец Ганс Арп, голландец Пьет Мондриан, французы Робер Делонэ и Огюст Эрбэн, русские Казимир Малевич и Владимир Татлин, и множество других художников во всех частях света. В искусстве произошел решительный раскол: искусство фигуративное и искусство абстрактное, причем, с годами, новая форма стала занимать все более господствующее положение в глазах ценителей искусства, а также — его историков, теоретиков и музейных деятелей.

* * *

В 1914-м году, переехав в Париж, Ларионов совместно с Гончаровой показали свои произведения в передовой галерее Поля Гилльома. В предисловии к каталогу, поэт Аполлинэр говорил, что "рафинированное искусство лучизма является наиболее свободным и наиболее новым выражением современной русской художественной культуры".

Этот период является самым значительным в художественной карьере Ларионова и Гончаровой. Несколько лет спустя, они возвратились снова к фигуративности, продолжая, впрочем, время от времени, свои экскурсии в беспредметность.

Идя в первых двух периодах своего творчества параллельными (как я уже говорил) путями, Ларионов и Гончарова, в третьем периоде несколько разошлись: Ларионов часто возвращался к примитивной наивности лубка, тогда как в искусстве Гончаровой отразилось влияние кубизма.

Наиболее патетический, экспериментальный период искусства Ларионова (лучизм), отнюдь не утративший своего исторического значения и художественной ценности, имел почти эпизодический характер. Если, однако, вне затронутых выше проблем, но попросту, по-интимному подойти к произведениям Ларионова, особенно к его позднейшим вещам, то неожиданное качество откроется зрителю: музыкальность ларионовского ма-

стерства, достигшего с годами большой и очень индивидуальной ясности. Отстояв на передовых позициях правоту и жизненность беспредметного искусства и вернувшись в изобразительную живопись, Ларионов как бы решил договорить то, что прошлое, прерванное натиском новых сил, не успело сказать: post scriptum к законченному письму. Но изобразительная живопись Ларионова стала уже неосязаемой, бесплотной. Вещи в его натюрмортах — не более, чем отказ от их вещественности; его обнаженные женщины — только рудимент человеческих форм, только предисловие к ним; его девушки в саду — лишь намеки на девушек в призраках сада; случайные совпадения мазков похожи на платья каких-то вчера или третьего дня припомнившихся и снова забытых лет, и краски монохромны и бесцветны, как сон. Предметность этих холстов и акварелей Ларионова — еще беспредметней, чем абстрактный лучизм; они похожи скорее на звук, на прозрачное эхо, чем на живопись. Здесь начинается иррациональное, или, вернее, нечто такое, что мы еще не научились определять точными словами. Очевидно лишь одно: задержавшись перед картиной Ларионова, зритель превращается в слушателя. Трудно сказать, произошло ли это оттого, что работая долгие годы в балете, Ларионов пропитался музыкальной стихией; но, как бы то ни было, весь поздний Ларионов — в этой тайне.

* * *

Творческая энергия Ларионова и Гончаровой не позволила им, однако, остаться исключительно в пределах станковой живописи, и вскоре начинается их увлечение искусством театральной декорации, преимущественно для балетных постановок. Уже в 1914-м году, сразу же после их переезда в Париж, Гончарова, по предложению С. Дягилева, создала декорации и костюмы для балета “Золотой Петушок”, поставленного Михаилом Фокиным на музыку Н. Римского-Корсакова.

Об этой постановке М. Фокин писал в своих воспоминаниях (перевожу с английского):

“Я не забуду ту ясность, с которой Гончарова беседовала о каждой подробности задуманной постановки; помню, как она была спокойно внимательна, искренна и сосредоточенна в течение всего нашего разговора. Вначале, ее картины меня смущали. Я *не верил* в них... Я даже начал сомневаться в судьбе, кото-

рая ожидала *Золотого Петушка.* Но постепенно во мне пробуждался вкус к живописи этой хрупкой и нервной женщины. Спустя некоторое время я почувствовал, что ее творчество содержит в себе нечто весьма серьезное и высококачественное. Затем я стал ценить ее большой вкус к красочности и интересоваться ее необычным подходом к пейзажу. К концу вечера я окончательно убедился, что Гончарова создаст нечто неожиданное, очаровательно колоритное, чрезвычайно правдивое и в то же время фантастическое... Гончарова не только показала замечательные декорации и костюмы, но, сверх того, она проявила редкую трудолюбивость и преданность искусству, работая над 'Золотым Петушком'".

Успех Гончаровой, сумевшей слить тончайшую красочную изысканность с наивностью русского лубка, был огромный, обеспечивший художнице бесконечную вереницу новых театральных заказов.

Годом позже (1915), началась также театральная деятельность Ларионова, исполнившего, тоже — в антрепризе Дягилева, декорации и костюмы к балету "Ночное Солнце" (музыка Н. Римского-Корсакова, хореография Леонида Мясина). Для балетных постановок Мясина (и, каждый раз, у Дягилева) Ларионов сделал еще декорации и костюмы для следующих спектаклей: "Кикимора" (музыка А. Лядова, 1916), "Русские сказки" (муз. А. Лядова, 1917), "Баба-Яга" (муз. А. Лядова, 1917)...

В те же годы Гончарова успела сделать декорации и костюмы для балетов: "Литургия" (муз. Иг. Стравинского, хор. Л. Мясина, 1915); "Садко" (муз. Н. Римского-Корсакова, хор. Адольфа Больма, 1916); "Испанская Рапсодия" (муз. Мориса Равеля, 1916).

Затем (совпадения продолжаются) оба возобновляют эту работу в 1921-м году. Ларионов: "Шут" (муз. С. Прокофьева, хор. Т. Славинского, антр. Дягилева); "Лисица" (муз. И. Стравинского, хор. Брониславы Нижинской, антр. Дягилева), где Ларионов сделал только декорации, тогда как костюмы исполнила Гончарова; "Карагез" (муз. М. Михайловича, хор. А. Больма, антр. "Объединения Искусств", 1924); "На Борисфене" (муз. С. Прокофьева, хор. Сергея Лифаря, театр Парижской Большой Оперы, 1932), где костюмы снова были сделаны Гончаровой. "Порт Саид" (муз. К. Константинова, хор. Льва Войцеховского, антр. Русского Балета В. де-Базиля) и др....

Н. Гончарова: балеты "Игрушки" (муз. Н. Римского-Корса-

кова, хор. М. Фокина, 1921); "Свадебка" (муз. И. Стравинского, хор. Б. Нижинской, 1923); несколько костюмов к "Свадьбе Авроры" (муз. П. Чайковского, хор. Б. Нижинской, декорации Л. Бакста и часть костюмов Л. Бакста и А. Бенуа, 1923); "Жар-Птица" (муз. И. Стравинского, хор. М. Фокина, 1926); "Болеро" (муз. М. Равеля, хор. Б. Нижинской, 1930); "Царь Салтан" (муз. Н. Римского-Корсакова, хор. Б. Нижинской, 1932); "La Vie Parisienne" (муз. Жака Оффенбаха, хор. Георгия Баланчина, 1933); "Mephisto Valse" (муз. Франца Листа, хор. М. Фокина, 1935); "Богатыри" (муз. А. Бородина, хор. Л. Мясина, 1938); "Золушка" (муз. Камиля Эрланже, хор. М. Фокина, 1938); "Второй Бородин" (муз. Александра Бородина, хор. Л. Мясина, 1939); "Сорочинская ярмарка" (муз. Модеста Мусоргского, хор. Ельцова, 1940); "Бриллиантовое Сердце" (муз. Жана Гюбо, на основе текста Оскара Уайльда, хор. Давида Лишина, 1949)...

В 1934-м году, Гончарова исполнила декорации и костюмы также для оперного спектакля: "Кащей Бессмертный", Н. Римского-Корсакова, и, в 1943-м году — макеты декораций и эскизы костюмов для оперы грузинского композитора Ираклия Джабатари: "Гюльнара". По соображениям материального характера, спектакль этот остался неосуществленным.

Последней театральной работой Гончаровой был фестиваль, организованный импрессарио Евгением Грюнбергом в оперном театре Монте-Карло, в 1957-м году, и посвященный 15-летию со дня смерти (1942) М. Фокина. Его сын, Виталий Фокин, возобновил хореографию своего отца к балетам "Сильфиды" (муз. Шопена), "Эрос" (муз. П. Чайковского), "Арлекин" (муз. Людвига Бетховена), "Игрушки" (муз. Н. Римского-Корсакова) и "Исламей" (муз. М. Балакирева). Все декорации и костюмы для этого спектакля были выполнены по эскизам Гончаровой и, как всегда, под ее непосредственным наблюдением.

"Вне чрезмерного эксцентризма и вне всяких уступок снобизму Гончарова является одним из лучших художников современного театра", — писал Раймон Конья, весьма известный французский историк искусства нашего времени и в частности искусства театральной декорации.

* * *

Несмотря, однако, на почти непрерывную театральную работу, Ларионов и Гончарова не покинули станковую живопись и их

картины часто можно было видеть в художественных салонах и на их индивидуальных выставках, иногда носивших ретроспективный характер.

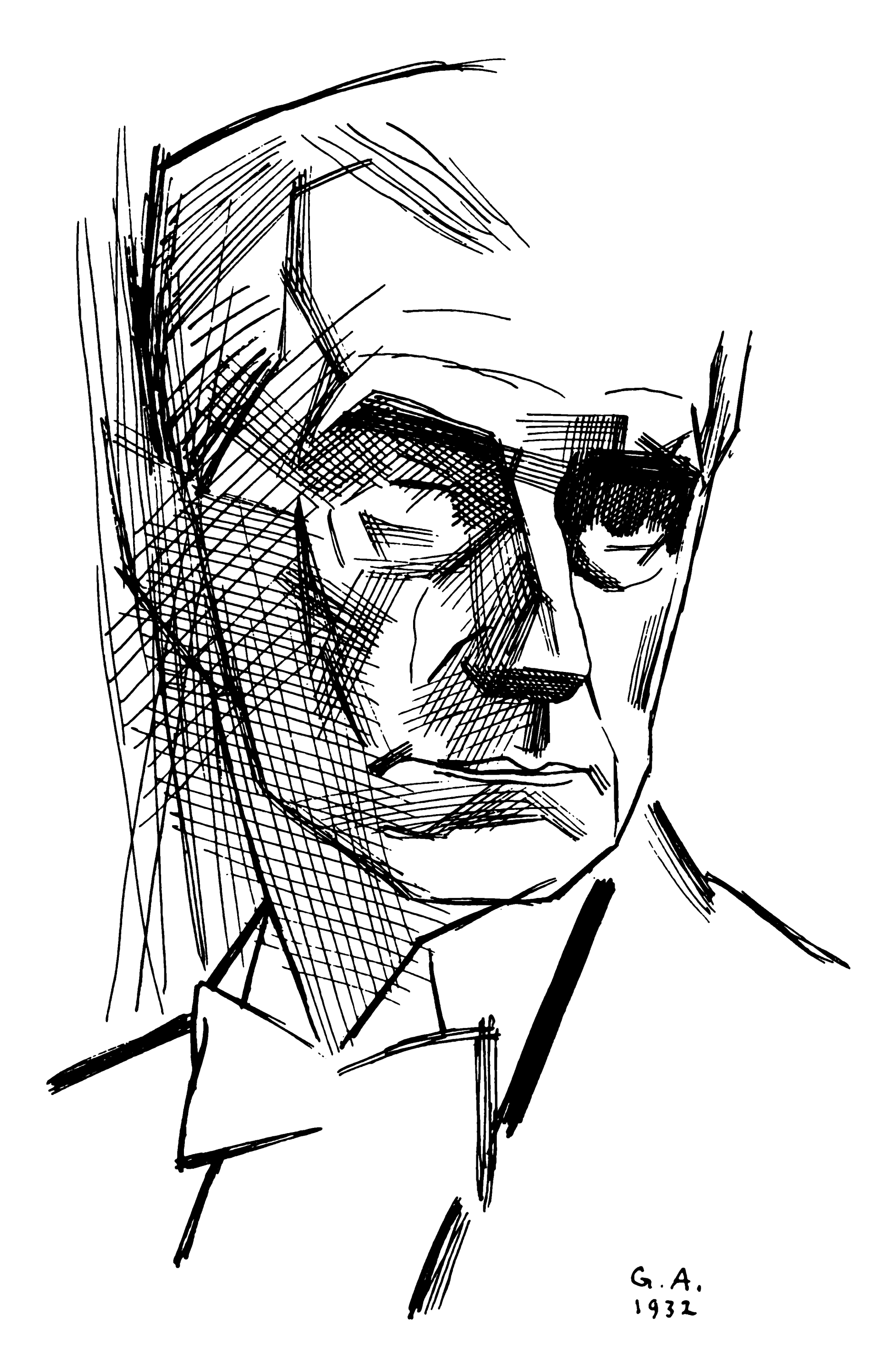
Произведения этих художников ценятся очень высоко и представлены в целом ряде музеев Европы и Америки, а также — во многих частных собраниях. И, само собой разумеется, во всех странах нет сейчас ни одной книги о современном искусстве и, в особенности, о балете, в которой не говорилось бы о Ларионове и о Гончаровой.

В театральной области (балет) Ларионов никогда не останавливался только на декорациях и костюмах. Он неизменно влиял на развитие либретто и на хореографическую композицию, как это делал и А. Бенуа. В постановке "Шута", Ларионов выступил даже в качестве хореографа — рядом с Т. Славинским. В этом смысле роль Ларионова в развитии современного балета была чрезвычайно существенна. История и здесь поставила Ларионова в первые ряды новаторов.

* * *

Я был в очень дружеских отношениях с Ларионовым и с Гончаровой (Натальей Сергеевной), которая даже в сорокалетнем возрасте оставалась еще молодой и очень стройной красавицей. Она отличалась большим умом и высокой культурой и была очаровательным товарищем. С Ларионовым я, конечно, был "на ты". Они жили в Париже на улице Жака Калло, замечательного французского художника первой половины 17-го века, тоже посвятившего огромное количество своих рисунков театру — итальянской Commedia dell'Arte. В их квартире всегда царил неисправимый, но весьма поэтический беспорядок: на стенах, на полу, на диванах — холсты, акварели, рисунки, набитые рисунками папки, и книги и журналы, иногда — чрезвычайно редкие, столетние и очень ценные. Передвигаться в комнатах было трудно, стулья и столы тоже были загружены всевозможной документацией, касающейся вопросов искусства, и снова — рисунки, акварели, гуаши... Но во всем этом царила атмосфера радушия, каждый листок бумаги, газетная вырезка или книжная обложка привлекали к себе внимание. Этот своеобразный "intérieur" запечатлеется в памяти всех, посещавших его и должен был бы остаться неприкосновенным памятником.

Ларионов ("Ларионыч", Миша) был верным и благожелательным другом. Высокий, с несколько мужиковатой внешностью



Морис Равель

(даже — в смокинге), всегда полный бушующих идей, он был неутомимым собеседником, философ с оттенком хитрости в полузакрытых глазах, лишенных какой бы то ни было злобности или недружелюбия. Несмотря на пятидесятилетнюю ежедневную практику, французский язык часто наталкивал Ларионова на препятствия. Тем не менее, он без затруднений передавал свои самые сложные и тонкие мысли неожиданными неологизмами, очень образными и выразительными, которые французским академикам было бы полезно внести в академический словарь.

* * *

Теперь — несколько слов о наших творческих встречах.

Однажды, по счастливой для меня случайности, театральное творчество Гончаровой встретилось на сцене с моим. Это произошло весной 1932-го года, в парижском национальном театре Комической Оперы. Русская балетная компания Брониславы Нижинской давала тогда на этой сцене три постановки, вошедшие впоследствии в классику современного балета и цитирующиеся во всех историях и энциклопедиях этого искусства: "Лани", на музыку Франсиса Пуленка, в декорациях и костюмах Марии Лорансэн; "Болеро", на музыку Мориса Равеля, в декорациях и костюмах Гончаровой, а также — "Вариации", на музыку Бетховена и "Ревнивые Комедианты", на музыку Александра Скарлатти и Альфреда Казелла (обе постановки — в моих декорациях и костюмах). В день первого представления (10-го июня), когда на сцене, уже наполненной танцорами, я беседовал с Гончаровой и Нижинской, нарядно одетой в испанское платье со многими фиолетовыми оборками, — из-за кулис подошел к нам в безупречном фраке (рабочий костюм дирижера оркестра) Морис Равель: он должен был дирижировать "Болеро".

Знаменитый композитор был очень маленького роста, но, конечно, не карлик, а как-бы свеже написанная элегантнейшая миниатюра, весьма молодо выглядевший, несмотря на седину волос и на то, что лицо с меланхолической улыбкой казалось усталым. Нижинская представила нас друг другу.

— Очень рад, — произнес Равель, пожимая мою руку.

— В особенности — я, — было моим ответом.

Эти слова остались единственными, которыми мы обменялись, и позже я ни разу не встречался с Равелем.

В тот вечер, когда Равель стоял уже за дирижерским пюпит-

ром, с палочкой в руке, я, укрывшись за кулисами, попытался, насколько это было возможным, сделать с него портретный набросок на обратной стороне одного из моих эскизов, оказавшегося у меня в руке. Весьма сдержанный в своих движениях, Равель выглядел у пюпитра значительно более высоким, чем в действительности.

Справа от кулисы черного бархата мне был виден оркестр с Морисом Равелем и дальше, за ним — черная глубина зрительного зала. Слева, под красноватым освещением, развивался балет, пылали декорации и костюмы Гончаровой. Не опуская карандаша, я смотрел и на балет и — в оркестр.

— Это трудно, — прошептал мне молодой закулисный пожарный, стоявший за мной и внимательно следивший за движениями карандаша.

— Очень трудно, — подтвердил я, не вполне уверенный, впрочем, к чему относилось замечание молодого пожарного: к уменью рисовать, к искусству дирижера или к эволюциям танцоров...

Позже, в 1937-м году, после смерти Равеля, отыскав в моих папках сделанный пять лет назад набросок, я перерисовал тушью уже потускневшие карандашные линии и таким образом укрепил его. Теперь мой портрет Равеля находится в Америке, в коллекции композитора Дмитрия Темкина...

Слушая теперь Равеля (все равно — "Вальс" или "Дафниса и Хлою", "Фонтан" или "Болеро"), я непременно вспоминаю описанный вечер, Наталию Гончарову, Брониславу Нижинскую и композитора за дирижерским пюпитром. "Вальс" Равеля почему-то всегда вызывает во мне ностальгию "Грустного Вальса" Яна Сибелиуса...

Классическая *русская* музыка обогатилась, благодаря Равелю, замечательным произведением: оркестровкой "Картинок с выставки" Модеста Мусоргского...

* * *

Неожиданное происшествие обрушилось однажды на мою долгую дружбу с Ларионовым. Это произошло таким образом: замечательная балетная постановщица и балерина Бронислава Нижинская обратилась ко мне с предложением сделать декорации и костюмы для весьма отважной балетной интерпретации трагедии "Гамлет" на музыку Листа. Я согласился с большой

радостью. Балет был длинным, восемь перемен декораций, многочисленные персонажи. Роль Гамлета взяла на себя сама Нижинская, и этот Гамлет "на пальцах" оказался весьма патетическим. Декорации были исполнены по моим эскизам и, конечно, при моем участии юным Николаем Бенуа (сыном Александра Бенуа), назначенным вскоре директором декоративной части Миланского театра "Ска́ла", управляемого в те годы русским режиссером А. Саниным. Теперь Николай Бенуа избран "почетным гражданином" города Милана.

Балет Нижинской был впервые представлен 22 июня 1934-го года на огромной сцене парижского театра Шатле. Каждая перемена (или —превращение) декораций вызывала горячие аплодисменты. Я был глубоко тронут... Говоря о "Гамлете" в своем томе "Современный Балет" (изд. Плон, Париж, 1950), Пьер Мишо писал, что "впечатление, получаемое от декоративных элементов, доминировало в спектакле... Очень любопытные и смелые декорации, отмеченные высокой интеллектуальностью, свойственной концепциям Анненкова и разделяемые госпожей Нижинской, завоевали внимание публики более, чем музыка и хореография. Оставив живописные и пластические элементы, эти декорации были почти исключительно световые. Они состояли из нескольких больших тюлевых занавесей, подавших с колосников на разных расстояниях от авансцены. Лаконичные линии схематизировали дерево, силуэт каменной башни, кладбищенские кресты, кустарники, упрощенные декоративные намеки, возникающие или исчезающие в световой игре рампы или прожекторов. Реальные персонажи появлялись и играли на просцениуме или, отходя за тюлевые занавесы, превращались в зависимости от глубины сцены в призраков прежде чем окончательно раствориться в густом тумане".

На следующий день после первого представления "Гамлета" в театре Шатле, я прочел в газете "Комедия" неожиданное для меня письмо, подписанное Михаилом Ларионовым и сильно меня взволновавшее.

"Господин директор", — писал мой друг, обращаясь к директору театра, — "я прочел с живым интересом в 'Комедии' от 19-го июня статью, из которой к удивлению узнал, что завтра в пятницу 22-го июня состоится сенсационная премьера балета 'Гамлет' по бессмертному произведению Шекспира, с музыкой Листа...

"Я позволю себе, однако, сказать в газете 'Комедия', которая

всегда защищала справедливость, что идея создания балета на тему 'Гамлета', может быть, не зародилась полностью в творческом воображении госпожи Нижинской.

"В действительности, я имею все основания сомневаться в этом, и — вот почему:

"Вскоре после смерти Дягилева, чьим сотрудником я был на протяжении долгих лет, я предложил Мейерхольду, во время его гастролей в театре Монпарнасс, хореографическую трагедию на сюжет 'Гамлета', пользуясь музыкальными темами Палестрины, И. С. Баха, с колокольным звоном в конце...

"Я видел в роли Гамлета Сергея Лифаря, которого, кажется, заинтересовал этот проект.

"Позже, в августе 1933-го года, я вновь вернулся к хореографической обработке 'Гамлета'. Я говорил об этом с господином и госпожей Сахаровыми,[1] которые несомненно помнят об этом.

"Опять же, в ту же пору, я беседовал о моем проекте с одним из Ваших сотрудников господином М. Поттшером. Мы даже работали совместно, в очень дружеской атмосфере, над текстом либретто.

"В декабре 1933-го года, встретив в Театре Елисейских Полей госпожу Нижинскую, я поставил ее в известность о моих работах, предложив ей осуществить этот балет, балет, над которым я так долго трудился.

"Г-жа Нижинская объявила мне, что это ее очень интересует.

"Весной этого года, г-жа Нижинская, вернувшись из Монте-Карло, пригласила меня к себе. Мы обсуждали *наш* проект в присутствии г-жи Гончаровой.

"Г-жа Нижинская спросила меня, можно ли использовать другие музыкальные темы, а не те, которые я предложил.

"Это показалось мне невозможным, темы Баха и Палестрины, выбранные мною, были единственными, могущими совпасть с моим проектом. Это заставило меня спросить у г-жи Нижинской: какую музыку видите Вы? Ответа не последовало.

"Я объяснил тогда, что для осуществления моего проекта необходима сцена, специальным образом переделанная. Я добавил, что если мне гарантируют подобную сцену, то реализация этого спектакля станет возможной.

"Если — нет, то бесполезно начинать.

---

[1] Александр и Клотильда Сахаровы, известные балетные артисты и постановщики.

“Чтобы сделать вопрос более ясным, я тут же набросал эскиз необходимой конструкции.

“Г-жа Нижинская взяла мой эскиз и попросила меня не посвящать более никого в мой проект. Затем г-жа Нижинская спросила меня в присутствии г-жи Гончаровой, сможет ли г-жа Гончарова исполнить макеты *костюмов* для актеров.

“Я ответил: да, и г-жа Гончарова прибавила: *я буду работать согласно указаниям Ларионова.*

“После этой встречи — никаких последствий.

“И я узнал через ‘Комедию’, что г-жа Нижинская даст сенсационную постановку ‘Гамлета’ по бессмертному произведению Шекспира”.

Прочитав это письмо, я в тот же день прибежал к Ларионову. Мы поцеловались, по привычке.

— Но о чем же ты болтаешь, — засмеялся Ларионов, выслушав меня, — ты же видел, что твое имя даже не упомянуто в моем письме? Я прекрасно знаю, что ты совершенно не был в курсе всей этой эпопеи и что Нижинская никогда не показывала тебе моего наброска! Я опубликовал мое письмо исключительно для обогащения хроники происшествий в Истории Балета.

Наталья Сергеевна Гончарова тем временем приготовила чай в их маленькой кухонке, и инцидент оказался исчерпанным. Началось обычное балагурство Ларионова, мечтательные замечания Гончаровой — о том, о сем, совсем о другом. Я вернулся домой с очищенной совестью, и моя дружба с Ларионовым осталась незапятнанной.

У меня хранятся несколько рисунков и акварелей Ларионова, и — среди них — портретный набросок С. Дягилева.

Сергей Маковский

Сергей Константинович Маковский — поэт, художественный критик, теоретик искусства, мемуарист — был сыном знаменитого живописца, Констинтина Маковского, и племянником не менее знаменитого художника — Владимира Маковского.

Во время одной из наших дружеских бесед, я как-то спросил Сергея Константиновича, почему он тоже не сделался живописцем? Отличавшийся весьма тонким остроумием, Маковский тотчас же ответил мне, с иронической улыбкой, что когда три художника носят одну и ту же фамилию, то никто, кроме специалистов, не может разобрать — или запомнить — кем именно из них написана та или иная картина. И Сергей Константинович сразу же привел несколько очень показательных примеров. Венецианцы Беллини — кто сможет различить произведения Якопо от произведений Джентиле или Джованни? Французы Le Nain: Антуан, Луи и Матье. Кто, кроме художников и искусствоведов сумеет определить индивидуальные признаки их творчества? Фламандцы Брейгель: Питер Старший, Питер Младший и Ян Бархатный — та же драма.

Сергей Константинович был прав. Подобная путаница преследует не только художников, но, в той же степени, и писателей. Вспомним хотя бы случай, о котором я говорил в главе, посвященной Алексею Толстому.

* * *

Не став художником, поэт Маковский, тем не менее, посвятил большую часть своей жизни расцвету русской художественной культуры, расцвету русской живописи и графики. Достаточно вспомнить лишь некоторые из его заслуг в этой области, чтобы ощутить всю глубину понесенной утраты. Статьи Маковского по вопросам искусства появились уже в конце девяностых годов прошлого столетия. Но самой значительной датой в его биографии стал 1909-й год, год основания Маковским художественно-литературного ежемесячника "Аполлон" и открытия "Салона" живописи, рисунка, скульптуры и архитектуры, где было представлено свыше шестисот произведений мастеров русского ис-

кусства, порвавшего с академизмом и натурализмом второй половины девятнадцатого века и стремившегося к новым формам художественного выражения. Салон, на котором, рядом с Рерихом, Бакстом, Врубелем, были впервые показаны картины Петрова-Водкина, Чурлиониса, Кандинского и других русских живописцев-новаторов.

В журнале "Аполлон", вышедшем впервые в обложке Льва Бакста и, в последующие годы, в обложке Мстислава Добужинского, Маковский непрерывно печатал свои статьи по вопросам искусства и преимущественно — молодого русского искусства, о проблемах его развития и о его отдельных мастерах, тогда еще только входивших в силу.

На те же темы Маковским были выпущены книги и в других изданиях: два первых тома "Страниц художественной критики" (1906 и 1908); третий том этих "Страниц" вышел уже в издательстве "Аполлона", в 1913-м году. "Русская графика" (1916). Затем — "Силуэты русских художников" (1921), написанные уже в зарубежье, как и все последующие книги Маковского: "Последние итоги живописи" (1922) и — в том же году — "Графика М. В. Добужинского", снова появившаяся, с некоторыми дополнениями, в сборнике статей "На Парнасе Серебряного Века", в 1962-м году...

* * *

Наиболее характерной и ценной чертой Маковского-искусствоведа было постоянное стремление открывать молодые таланты и давать им возможность проявить себя. Альтруизм Маковского был нескрываем. И это касалось не только изобразительного искусства, но в равной мере и художественной литературы, в особенности — поэзии. Я не могу не привести несколько слов Маковского, напечатанных в 1962-м году и посвященных Анне Ахматовой:

"Как-то Гумилев (тогда — муж Анны Ахматовой) был в отъезде, зашла она к моей жене, читала стихи. Она еще не печаталась в журналах, Гумилев *не позволял*. Прослушав некоторые из ее стихотворений, я тотчас предложил поместить их в 'Аполлоне'. Она колебалась: что скажет Николай Степанович, когда вернется? Он был решительно против ее писательства. Но я настаивал: 'Хорошо, беру на себя всю ответственность. Разрешаю вам говорить, что эти строфы я по-просту выкрал из вашего альбома и напечатал самовластно'. Так и условились... Стихи Ахмато-

вой, как появились в 'Аполлоне', вызвали столько похвал, что Гумилеву, вернувшемуся из *дальних странствий,* оставалось только примириться с fait accompli. Позже он первый восхищался талантом жены и, хотя всегда относился ревниво к ее успеху, считал ее лучшей своей ученицей-акмеисткой".

Описанное Маковским событие произошло в 1911-м году.

* * *

В 1910-м году, Александр Блок опубликовал в "Аполлоне" статью о "современном состоянии русского символизма". В ранних номерах "Аполлона" печатались также и юношеские стихотворения Георгия Иванова.

Вспоминаю одно, уже далекое, событие, обогатившее щедрую биографию Маковского: все в том же помещении, Маковским было организовано первое публичное выступление юноши, в гимназической куртке с черным ремнем и пряжкой, исполнявшего на рояле свои произведения. Имя гимназиста — Сергей Прокофьев.

В 1911-м году, в том же здании "Аполлона", Маковским и Корнфельдом была устроена выставка "Сатирикона", где приняли участие художники Ре-ми (Николай Ремизов), Александр Яковлев, Алексей Радаков, Александр Юнгер и другие "сатириконцы".

Не следует также забывать, что уже в первом номере "Аполлона" появилась статья самого блестящего реформатора современного театра, В. Э. Мейерхольда...

Короче говоря, в очень быстрый срок все авангардное русское искусство тех лет объединилось вокруг "Аполлона", ставшего подлинным центром русской художественной жизни, художественной мысли. В помещении редакции "Аполлона", на Мойке, постоянно происходили встречи, собрания, споры, чтение стихов, беседы о новом театре, музыкальные вечера... Александр Бенуа, Андрей Белый, Валерий Брюсов, Лев Бакст, Александр Блок, Михаил Кузмин, Алексей Толстой, Вячеслав Иванов, Георгий Иванов, Федор Сологуб, Владимир Пяст, Сергей Городецкий, Мстислав Добужинский, Димитрий Стеллецкий, Иннокентий Анненский (скончавшийся в 1909 году, почти сразу же после основания "Аполлона"), Николай Гумилев, Анна Ахматова, Осип Мандельштам, Сергей Судейкин, Александр Головин, Всеволод

Мейерхольд, Николай Евреинов, Федор Комиссаржевский, Сергей Волконский...

* * *

Поиски молодых, или — еще никому неизвестных талантов — продолжались у Маковского и в зарубежье, где, в течение многих лет, он руководил издательством "Рифма", в котором вышли сборники стихов Вадима Андреева, Веры Булич (я называю имена в алфавитном порядке), Анатолия Величковского, Тамары Величковской, Александра Гингера, Владимира Злобина, Георгия Иванова, Юрия Иваска, Владимира Корвин-Пиотровского, Анатолия Ладинского, Виктора Мамченко, Юрия Мандельштама, Владимира Набокова, Ирины Одоевцевой, Георгия Раевского, Юрия Терапиано, Юрия Трубецкого, Лидии Червинской, Игоря Чиннова, Аглаиды Шиманской, Анатолия Штейгера, Евгения Щербакова, Ирины Яссен, кажется — еще кого-то, и, конечно, самого Маковского. В этом направлении Маковский трудился до последних лет своей жизни, доказательством чего служит выпущенная им в 1960-м году книга стихов Михаила Адольфовича Форштетера, русского эмигранта, умершего в Люксембурге, в 1959-м году, и никогда (или — *почти* никогда) не печатавшего своих стихов при жизни. Стихи Форштетера, переданные Маковскому сестрой покойного, явились для Сергея Константиновича, как он писал, "открытием", которое "без преувеличения можно назвать литературной находкой". Сгруппировав около пятидесяти стихотворений Форштетера, уже восьмидесятитрехлетний Маковский, с неугасимой энергией и радостью открытия, написал к ним очень серьезное биографическое и литературное предисловие и издал этот сборник "избранных стихов" неизвестного поэта. Для меня же эта книга явилась как бы книгой моих личных воспоминаний, так как, в течение нескольких лет, Форштетер и я жили, в Париже, в одном и том же отеле, где мы постоянно встречались и где, поздними вечерами, Форштетер часто читал мне свою поэзию. У меня сохраняются также до сих пор его романтический сценарий, героем которого является знаменитый французский скульптор, Жан-Батист Карпо, в период создания скульптурного оформления фасада парижской Большой Оперы, а также — коротенькая новелла "Le Divertissement Nocturne", написанная на французском языке.

* * *

Несмотря, однако, на столь интенсивную стимулирующую деятельность Маковского во всех областях русского искусства, пер-

венствующее место в его творчестве занимала всегда его собственная поэзия, к которой он относился с чрезвычайной строгостью. Если первое "Собрание стихов" Сергея Константиновича вышло в Санкт-Петербурге в 1905-м году, то второй сборник, "Вечер", появился лишь через 35 лет, в Париже, в 1940-м году.

Я — не литературный критик и, вообще, не литературовед, и потому не берусь заниматься разбором поэзии Маковского, поэзии чрезвычайно высокого качества. Но я считаю нужным отметить, что именно в этом сборнике напечатано стихотворение, в котором, как мне кажется, с предельной ясностью выражены назначение и смысл поэзии:

Ars poëtica

Памяти Иннокентия Анненского.

Когда в тебя толпой ворвутся
Слова, которых ты не звал,
И звуки дрёмные проснутся,
Которых ты не пробуждал;
Когда на землю с безучастьем
Вдруг взглянешь, и во тьме души
Повеет холодом и счастьем
И вечностью, — тогда спеши,
Спеши облечь мгновенный трепет
В пылающие ризы слов,
Души внимай волшебный лепет,
Журчанье тайных родников,
И пусть на звон творящей муки
Ответит лирная строфа,
Словами вызывая звуки,
Невоплотимые в слова.

Сборник "Вечер" представляет для меня особую ценность, так как он вышел с моей обложкой и, таким образом, связал меня с именем Сергея Константиновича.

Маковским было выпущено девять книг его стихов. После двух, упомянутых выше, сборников, появились: "Somnium Breve" (Париж, 1948); "Год в усадьбе" (Париж, 1949); "Круг и тени" (Париж, 1951); "На пути земном" (Париж, 1953); "В лесу" (Мюнхен, 1956); "Еще страницы" (Париж, 1957) и "Requiem", вышедший уже после смерти Маковского (Париж, 1963).

* * *

Я познакомился с Сергеем Константиновичем в Париже, в 1925-м году, когда мы оба оказались в этом городе, и с тех пор, на протяжении 37-ми лет, встречался с ним у него, у меня, на литературных вечерах, иногда — на выставочных вернисажах, на театральных премьерах, на концертах, а также — у наших общих друзей и знакомых.

С июня 1926-го года Маковский стал секретарем основанной тогда, в Париже, А. О. Гукасовым ежедневной русской газеты "Возрождение" и пробыл на этом посту в течение шести лет.

Всегда жизнерадостный, безупречно элегантный и гостеприимный, Сергей Константинович был интереснейшим собеседником. Возраст в последние годы заставил его слегка сутулиться, но в ментальном отношении он до конца сохранил свою молодость и полемическую страстность.

Я вспоминаю наши беседы, наши — всегда дружеские — споры, наши — всегда дружеские — разногласия по вопросам искусства, как, впрочем, и во многом другом, до политики включительно; они очень занимали меня и казались мне не более, чем интеллектуальными разветвлениями, ramifications intellectuelles, неизменно приводившими нас, в конце концов, к положительным заключениям.

Единственно в чем мы решительно разошлись, тоже, конечно — вполне дружески, это — в оценке поэзии Александра Блока, которая меня чрезвычайно увлекала, еще в мои гимназические годы. "Стихи о Прекрасной Даме" (1905), поэма "Незнакомка" (1906), пьеса "Балаганчик", того же года, шедшая в театре В. Ф. Комиссаржевской, в постановке Всеволода Мейерхольда. Дальше — "Итальянские стихи", 1909-го года, когда я был уже в Университете, и так — до первой мировой войны, когда поэзия Блока стала для меня затихать. Но в январе 1918-го года произошел новый взрыв его вдохновения, разразившийся поэмой "Двенадцать", прозвучавшей до того совершенно чуждой Блоку частушечной, уличной фонетикой, стихийность и неподдельная искренность которой захватили меня раз и навсегда. В Сергее Константиновиче поэма "Двенадцать" вызвала, как известно, обратные чувства. Он приближался к мнению Ивана Бунина, который, "слишком хорошо знавший простонародные обороты русской речи, возненавидел фальшь 'Двенадцати'". Впрочем, признавая несомненный талант Блока, Маковский относился отрицательно не только к поэме "Двенадцать", но критиковал многое в поэзии Блока вообще и, в том числе, упомянутые мною выше

"Итальянские стихи", в которых кое-что казалось Сергею Константиновичу "претенциозным и плохо звучащим", но которые, все же, были впервые напечатаны именно в "Аполлоне". Маковский приписывал Блоку "грубость словесных эффектов", "почти всегда неточные определения" и — часто — "плохой русский язык".

Но каждый имеет право думать и чувствовать по-своему, и это разногласие, повторяю, тоже никак не отразилось на наших дружеских отношениях, и мои встречи и беседы с Сергеем Константиновичем продолжались до последних дней его жизни. За несколько месяцев до его смерти Маковский весело обедал у меня на улице Campagne-Première. Разговаривая с ним, я, как всегда, бросал взгляды на кисти его рук, как-будто сошедшие с картин мастеров итальянского Возрождения и вполне сохранившие свою пластику.

Дней за пять до кончины Маковского мы спокойно и долго говорили по телефону о срочности принятия мер для охраны культурных ценностей русского зарубежья, — тема, очень волновавшая Маковского, так как, ревностно поощряя новаторство и открывая для него дороги, Сергей Константинович был в то же время ценителем и охранителем старины. Еще в 1907-м году, за два года до основания "Аполлона", Маковский организовал, в сотрудничестве с Александром Трубниковым, бароном Николаем Врангелем, Василием Верещагиным и некоторыми другими, — журнал "Старые Годы", посвященный памятникам старины и сыгравший в этой области нашей культуры значительную роль. Редактирование "Старых Годов" и интерес, проявленный Маковским к художественной культуре прошлого, еще раз подчеркнули его универсализм.

В десятых годах, Маковский занял пост секретаря основанного тогда "Общества защиты памятников искусства и старины" и подготавливал, тоже — совместно с бароном Врангелем, издание "Помещичья Россия", оставшееся, к сожалению, неосуществленным. Это намерение, впрочем, не прошло без отклика: в 1913-м году, по случайному совпадению, возник богато иллюстрированный журнал "Столица и Усадьба", основанный Владимиром Крымовым и выходивший под его редакцией. Этот журнал просуществовал до 1918-го года включительно и дал 102 номера, весьма ценных по своему содержанию и по собранному материалу.

* * *

Человек искусства, активно содействовавший его трудному росту, С. К. Маковский был совершенно чужд материалистическому миропониманию и интересовался только духовными проблемами. "Послесловие" к "Парнасу Серебряного Века" оканчивается следующими словами:

"Человек ни при каких обстоятельствах не может удовольствоваться внешним благополучием, даже если оно и было бы достижимо... Грядущее от нас скрыто, но исходя из всего исторического прошлого, мы вправе думать, что новая культура России будет строиться на основе нездешних истин. Иначе, отвергшись от Божества, от порыва к трансцендентной сущности бытия, всякое культурное развитие может только повернуть человека к животному, к жалкому жестокому антропоиду, из которого он произошел после неисчислимых тысячелетий непрерывной борьбы за существование и многих веков медленного духовного роста".

Казимир Малевич, Владимир Татлин и социалистический реализм

Одним из наиболее значительных и героических русских художников, оказавших сильное влияние на развитие международного искусства, был, в первом двадцатилетии нашего века, Казимир Малевич, родившийся в Киеве, в 1878 году.

В 1908 году, в Москве, он впервые выставил свои произведения, приближающиеся к сезаннизму. Позднее, около 1912 года, он подчинился влиянию кубизма, но уже в 1913 году выставил свои первые беспредметные произведения, которые положили основание течению, получившему название "супрематизм".

Наиболее неоспоримыми создателями, пионерами и мастерами беспредметного искусства в России были, именно, Малевич (основоположник супрематизма), Владимир Татлин, являющийся основателем "конструктивизма", а также — Чурлионис, хронологически — первый абстрактный живописец. Их искания были искренны, интуитивны, непосредственны и, благодаря этому, органичны. Практическими намерениями эти фанатические творцы не обладали, и их полная незаинтересованность была непреодолима. Чурлионис, Малевич и Татлин никогда не сумели извлечь для себя какой-либо практической пользы из их горделивого, аскетического, проповеднического и совершенно независимого искусства.

Если искусство Ларионова, Гончаровой и Кандинского, как и большинства их попутчиков и последователей в России и в Западной Европе, являлось логической ступенью исторического развития художественных форм выражения (импрессионизм, фовизм, кубизм, футуризм, и т. д.), то Малевич и Татлин отказались от всяких связей с прошлым и решительно вернулись к исходным точкам искусства. Черный квадрат на белом фоне, выставленный Малевичем, как и "контр-рельефы" Татлина, подвешенные на проволоках и составленные из отдельных кусков картона, фанеры и жести, — возвращали зрителя к самым истокам

абстракции, беспредметности, к первоначальным элементам эстетики вообще.

Вот что писал Малевич о своих исканиях в 1915 году: "Когда, в 1913 году, во время моей безнадежной попытки освободить искусство от ненужного груза предметности, я искал убежище в форме квадрата и выставил мою картину, которая не представляла ничего другого, кроме черного квадрата на белом фоне, — критика была ужасна и, вместе с ней, публика!

— Все, что мы любили, — говорилось про меня, — все это потеряно. Мы находимся в пустыне, и перед нами — только черный квадрат на белом фоне.

Совершенный квадрат казался критике и публике непонятным и опасным... они не ожидали от него ничего другого.

Подъем на вершину абстрактного, беспредметного искусства был труден и полон волнения... но, тем не менее, весьма удовлетворял меня. Привычные вещи постепенно отходили на второй план, и с каждым моим шагом они все более углублялись вдаль, до того, что, в конце концов, мир привычных понятий, в котором мы, однако, живем, исчез окончательно.

Больше нет изображений реальности, никаких представлений идеала, ничего, кроме пустыни!

Но эта пустыня полна духовности и беспредметной чувствительности, которая происходит повсюду.

Я сам испытал своего рода застенчивость, колебания и тревогу, когда нужно было покинуть *мир воспроизведения,* в котором я жил и творил — но в смысл и значение которого я тогда еще не верил.

Чувство удовлетворения, которое я испытывал, освобождаясь от предметности, меня переносило всегда все глубже в пустыню, туда, где уже ничего не оставалось, кроме чувствительности... и, таким образом, чувствительность стала самой сущностью моей жизни.

Квадрат, который я выставил, не был пустым квадратом, но чувствительностью, ощущением отсутствия предметности".

Как же Малевич объяснял смысл "супрематизма"?

"Под *супрематизмом* я разумею, — писал Малевич, — превосходство чистой чувствительности в искусстве.

С точки зрения супрематистов, внешняя видимость натуры не представляет никакого интереса; наиболее существенным является чувствительность, как таковая, независимо от окружения, в котором она зародилась.

Так называемая *конкретизация* чувствительности означает не более, чем конкретизацию рефлекса чувствительности к реалистическим воспроизведениям. Подобное воспроизведение не имеет никакой цены в супрематическом искусстве. И даже — не только в супрематическом искусстве, но и в искусстве вообще, так как постоянная ценность и сущность художественного произведения (к какой бы школе оно не принадлежало) заключаются единственно в выражении чувствительности.

Академический реализм, реализм импрессионизма, сезаннизма, кубизма и т. д., — все это, в известной мере, не более, чем вариации диалектических методов, которые, сами по себе, не обозначают никаким образом реальную ценность произведения искусства.

Воспроизведение, изображение предмета (то-есть, предмета, как оправдания изобретательности) есть нечто, что, в самом себе, не имеет ничего общего с искусством.

Для супрематизма, способом художественного выражения является всегда то, что позволяет выражаться чувствительности, как таковой и полностью, и что игнорирует привычную изобретательность. Предметность, как таковая, не обозначает для супрематизма решительно ничего.

Чувствительность является единственным поводом, с которым следует считаться, и именно таким путем искусство, в супрематизме, придет к своему чистому выражению, без изобретательности.

Искусство подходит *к пустыне,* где нет ничего, кроме чувствительности.

Квадрат супрематистов и формы, которые отсюда вышли, могут быть сравнены со знаками (или с рисунками) примитивного человека. Знаки, которые, в их целом, не ведут никаким образом к орнаменту, но к чувствительности, к соединению ритмов".

* * *

Неутомимо деятельный работник искусства, Малевич в двадцатых годах возглавлял основанный им — совместно с Николаем Пуниным — в Петербурге Институт художественной культуры и руководил устройством выставок в этом учреждении, на которых показывалось только беспредметное творчество.

Вот еще несколько выдержек из интереснейшей статьи Мале-

вича, касающейся архитектуры. Статья была опубликована в Петербурге, в 1923 году.

"Живописцы произвели большую революцию в искусстве, имитирующем предметность, и пришли к искусству беспредметному. Они открыли новые элементы, которые сегодня ставят ряд задач для архитектуры будущего.

"Архитекторы и живописцы должны чувствовать пробуждение классического духа, который был заглушен опытами совершенствования социальной структуры и экономической жизни. Благодаря упадку искусства, которое копировало предметы (натурализм), классический дух вернулся. Это возрождение не связано более с переменой социальных и экономических взаимоотношений, так как *все социальные и экономические взаимоотношения насилуют искусство.*

"Написать ли портрет какого-нибудь социалиста или какого-нибудь императора; построить ли замок для купца или избенку для рабочего, — исходная точка искусства не меняется от этой разницы. Эти разницы не должны интересовать художника.

"К моему большому огорчению, большинство молодых художников полагают, что дух обновления в искусстве подчинен новым политическим идеям и улучшению социальных условий жизни, благодаря чему они превращаются *в исполнителей воли правителей, переставая заниматься обновлением красоты самой по себе.*

"Они забывают, что ценность искусства не может быть сведена к идее, какой бы она ни была, и что все искусства, издавна, стали международными ценностями, которые каждый человек может вкушать; они забывают, что мир и жизнь могут стать прекрасными только благодаря искусству и вовсе не благодаря каким либо иным циклам идей...

"Супрематизм, как в живописи, так и в архитектуре, свободен от всяких социальных и материалистических тенденций, какими бы они ни были.

"Всякая социальная идея, какой бы значительности она ни достигла, нанизана на ощущение голода. Всякое произведение искусства, даже самое посредственное и незначительное, нанизано на пластическую чувствительность. *Давно пора, наконец, понять, что проблемы искусства и проблемы желудка чрезвычайно далеки одни от других".*

В 1923 году, в Советском Союзе еще можно было произнести, даже напечатать подобную фразу. Вскоре, однако, Малевичу

пришлось подчиниться требованиям сталинского режима и прекратить свою деятельность. По счастью, в 1926 году, ему удалось вывести заграницу большое количество своих произведений, которые разместились теперь в музеях Западной Германии, Франции, Бельгии, Голландии, Соединенных Штатов Америки...

В советской стране произведения Малевича хранятся в так называемых "запасниках", недоступных советским зрителям.

В последние годы своей жизни Малевич был вынужден заниматься исключительно прикладным искусством: чашки, блюдца, тарелки, блюда и проч.. Но красочные украшения на этих предметах оставались супрематическими, что вполне подтверждает сказанное мною об абстрактном искусстве в главе, посвященной Ларионову и Гончаровой: беспредметные украшения считаются понятными, не требующими объяснений и вполне приемлемыми на юбках, рубахах или галстуках, но те же графические или красочные композиции становятся вдруг непонятными или просто недопустимыми, если их вставляют в раму и вешают на стену. На юбке — понятно, а в раме — нет!

Малевич скончался в 1935 году.

* * *

Направление в искусстве, получившее название "конструктивизм" и основанное Владимиром Татлиным одновременно с супрематизмом Малевича, обязано своим происхождением развитию индустрии и техники в нашем веке и тому месту, которое техника и машинизм заняли в жизни человека. Глаз художника, уставший от вековой природы, от пейзажей, от бытовых происшествий, обернулся к машине, к ее формам, которые логикой композиции своих элементов народили новую эстетику.

В 1913 году, двадцативосьмилетний Татлин, бывший до того учеником Михаила Ларионова, порвал в своем искусстве все связи с природой и с литературным сюжетом и выставил свои первые чисто-абстрактные "контр-рельефы". Они не были ни картинами, ни скульптурой. Они не были ни Малевичем, ни Кандинским. Это были *предметы*, рожденные новой эстетикой эпохи механического прогресса. Ранее Татлина подобные, менее решительные, попытки были сделаны на Западе Ж. Браком и П. Пикассо.

Татлин утверждал, что только математически рассчитанные пропорции форм, а также — правильное применение материа-

лов с максимальной экономией, иначе говоря — полное отсутствие капризов, эмоциональных полетов и "раздражающих ненужностей" художников — являются основой и критерием *прекрасного*. Чтобы подтвердить свою тезу, Татлин вырезал тщательным образом фигуры из репродукции рембрандтовской картины "Драпировщики" и вновь склеил их на бумаге, перегруппировав по иному персонажи и удлинив, благодаря этому, пропорцию картины. Закончив карандашем образовавшиеся пробелы, Татлин посмотрел на свой вариант и сказал, не без основания, что все сделанные видоизменения в композиции не нанесли произведению Рембрандта никакого ущерба и что он продолжает по-прежнему сохранять все свои качества. Затем, Татлин открыл спинку своих карманных часов, полюбовался совершенной композицией мельчайших колесиков и рессор, и, отвинтив один едва заметный винтик, попытался вставить его в другое место. Но в этот момент, подпрыгнув, весь механизм часов рассыпался по столу. Часы перестали существовать.

Этим Татлин доказал для себя самого относительность художественного произведения и абсолютность механики.

Николай Пунин писал в своем сборнике "Цикл лекций" (Петербург, 1920):

"Молодых художников все время упрекают в том, что они стремятся во что бы то ни стало создать новое. Да, именно потому, что они чувствуют закон абсолютного творческого давления, потому что для них прежде всего важно увеличить сумму человеческого опыта, обогатить человечество новыми художественными принципами. Если молодых художников упрекают в том, что они гонятся за новизной, то только потому, что не знают, какое великое значение имеет в современном творчестве напряжение, продиктованное современной эпохой, какое значение имеет стремление идти параллельно с темпом, которым идет жизнь".

И дальше — Н. Пунин добавляет:

"Конструкция есть композиция, размещение материала, конструкция есть композиция элементов художественной культуры".

Татлин любил говорить, в беседах со мной, что современная фабрика представляет собой *высший образец оперы и балета;* что чтение книги Альберта Эйнштейна, несомненно, гораздо интереснее, чем "какой-нибудь" роман Тургенева и что поэтому искусство сегодняшнего дня должно быть целиком пересмотрено. Искусство, — продолжал Татлин — должно стать знаме-

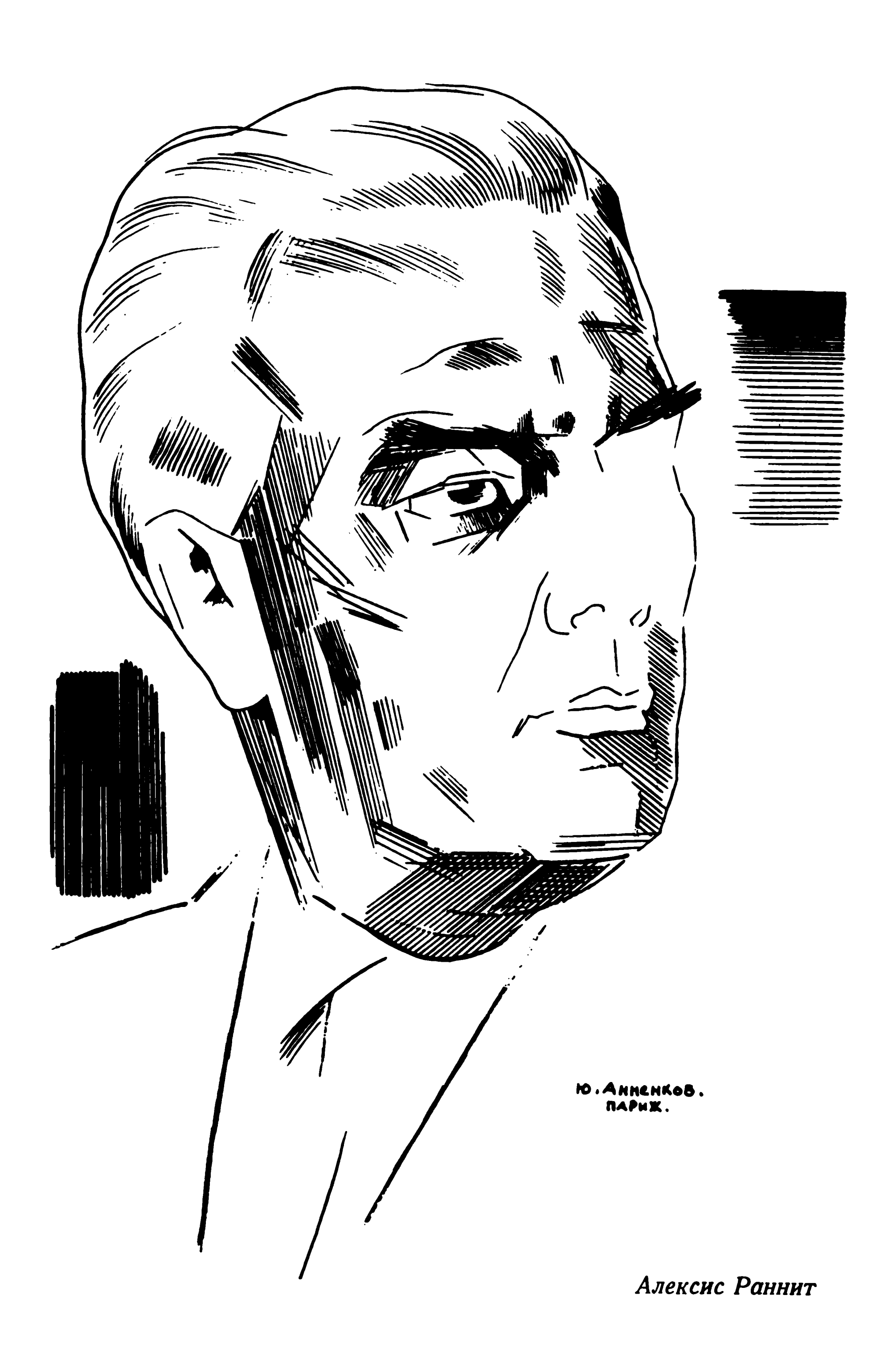
носцем, передовым отрядом и побудителем прогресса человеческой культуры, и — в этом смысле — должно быть полезным и *конструктивным*.

Татлин был энтузиастом и хранил в себе твердую веру в свои убеждения. Эта непоколебимость его идей заразила многих молодых художников его поколения и таким образом возникло движение "конструктивизм", в котором Татлин был первым теоретиком и основоположником.

Появившись и сформировавшись в 1913-1914 годах, конструктивизм не остался, однако, движением временным, проходящим. Если "супрематизм", основанный Малевичем, переродился со временем в "татизм" и во многие другие разветвления абстрактного искусства, абстрактной живописи, то "конструктивизм", напротив, сохраняет до наших дней всю свою творческую свежесть.

Самым выдающимся произведением Татлина был его проект памятника III Интернационалу (1920). Встреча интеллектуализма с материализмом. Квинтэссенция сегодняшней реальности и могущества техники торжествующего материализма. Татлин не боялся даже признаться в том, что его "сердце тоже было машиной" и что именно это привело Татлина к мысли "дать своему Памятнику" механизм, который воспроизводил бы "биение сердца" и, таким образом, оживил бы его, привел бы его в движение. *Динамизм*.

Приходится с огорчением констатировать, что, ввиду отсутствия денежных и технических возможностей, эта идея Татлина, столь отважная для его времени, осталась им не осуществленной. Тем не менее, в описаниях своего проекта, опубликованных в журнале "Искусство", в Москве, в 1919 году, Татлин *оживляет* свой Памятник, который не предназначался для украшения города или для поддержки политических идей, но для того, чтобы служить техническим, утилитарным и рациональным целям. Этот Памятник, который должен был быть, по слову Татлина, на 100 метров выше Эйфелевой башни, должен был стать также "оживленной машиной", сооруженной из форм, кружащихся вокруг собственных осей с различной быстротой и различными ритмами. Сверх того, он должен был уместить в себе радиостанцию, телеграф, кино-залы и залы для художественных выставок. Всякая антитехническая и декоративная "эстетика" должна была быть заменена богатой и живой внешностью машины. Границы между искусством и механикой, между жи-



Алексис Раннит

вописью, пластикой и архитектурой в этом Памятнике исчезли.

В действительности, мы увидели, увы, только макет этой Вавилонской башни, высотой в 4 аршина, неподвижный и построенный из деревянных багетов и дощечек.

К сожалению, "социалистический реализм" и "возвращение к классикам", объявленные обязательными для советских художников, подвергли Татлина той же печальной участи, что и Малевича. Это не помешало, тем не менее, многочисленным последователям и подражателям Татлина, проживающим вне Советского Союза, завоевать очень крупное место в современном искусстве Западной Европы и Америки: Наум Габо, Антон Певзнер, Александр Кальдер, Жан Тинчели, Николай Шёффер, Цезарь Домела и сколько других выходцев из "конструктивизма" Татлина.

То же самое произошло со многими сотнями живущих вне России последователей и подражателей Кандинского и Малевича, а также — слишком скромного и несправедливо впадшего в забвение Николоюса Чюрлиониса, память о котором, в последние годы, была восстановлена эстонским поэтом и искусствоведом, академиком Алексисом Раннитом, консерватором Русских и Восточно-Европейских Коллекций Йейльского Университета (США) и автором целого ряда критических трудов в области искусства и литературы Северной и Восточной Европы (монографии о Н. Чюрлионисе, об Эдуарде Вийральте, о Марии Ундер и др.). А Раннит является одновременно автором четырех сборников стихотворений на эстонском языке; его стихи переводились на русский язык Георгием Адамовичем, Лидией Алексеевой, Игорем Северянином... Французский академик, поэт Жан Кокто, назвал Раннита "Принцем эстонской поэзии". В 1947 году Раннит выступил с докладом о Чюрлионисе на международном конгрессе критиков искусства, организованном ЮНЕСКО в Париже, а, кроме того, перед и после второй мировой войны, напечатал в европейской прессе несколько очень ценных статей о Чюрлионисе, указывая на формалистическую роль этого художника, как предшественника сюрреализма, абстрактного искусства и метафизической живописи.

О Чюрлионисе писали также Сергей Маковский, Вячеслав Иванов, Валериан Чудовский, скульптор Яков Липшиц, Владимир Вейдле, Николай Бердяев (очень интересная статья о Чюрлионисе и Пикассо), Константин Уманский... Первым человеком,



Жан Кокто

купившим картину Чюрлиониса, был Игорь Стравинский. Судьба этой картины теперь неизвестна.

То же самое произошло со многими сотнями живущих вне России последователей и подражателей слишком скромного и несправедливо впавшего в забвение Чюрлиониса, а также — Кандинского и Малевича.

* * *

Что такое — "социалистический реализм"?

В первые годы укреплявшейся в России коммунистической власти, пропагандно-служебное назначение искусства не было еще официально, но, во всяком случае, эта идея уже тогда помогла выходу на первый план целого ряда лишенных таланта и мастерства провинциальных художников, которые, еще в начале 20-х годов, успели сгруппировать "Ассоциацию Художников Революционной России" ("АХРР"), послужившую первой базой "официального" *советского* искусства, названного впоследствии "социалистическим реализмом" и провозглашенного в СССР обязательной и единственно допустимой формой живописного, графического и скульптурного искусства.

Можно ли придавать "социалистическому реализму" значение философской доктрины или идеологии? Конечно, нет. Тем более, что внедрение социалистического реализма диктовалось гораздо более полицейскими мерами, чем силой убеждения.

"Генеральный секретарь" АХРР'а, скучнейший Е. А. Кацман, писал в 1926 году, что "левые" художники — сезаннисты, кубисты, футуристы, супрематисты — имели в начале революции "огромную власть. В их руках было управление делами искусства по всему огромному СССР. *Левые* художники управляли художественными школами, везде и всюду своих художников превращали в преподавателей и профессоров... Левые художники руководили народными празднествами. Левые художники владели музеями, то-есть влияли на приобретения и даже организовывали свои собственные музеи своей *левой* живописной культуры... Левые художники имели все мастерские, все лучшие краски, все кисти, все палитры. Они имели все человечески возможное... Учителя левых — Пикассо, Сезанн, Матисс, Маринетти и другие — это идеологи маленьких групп буржуазной интеллигенции периода капиталистического накала, нервозности противоречий, периода, когда молот капиталистического антагонизма выковал *индивидуалистическое* сознание. Что могли ученики этих

учителей дать коммунистической революции? Конечно, ничего. Не спасли левых художников ни власть, ни школы, ни музеи, ибо в основе своей они были со своей интеллигенщиной и индивидуализмом, не подходящим для эпохи рабоче-крестьянской революции, где надо работать для масс... Левые этого не поняли и погибли. Ахрровцы это поняли и потому живут и быстро развиваются".

Передо мной — целый ряд советских книг, журналов и газетных статей, посвященных задачам советского искусства. Я приведу здесь только некоторые выдержки из этих писаний, что будет гораздо убедительнее и иллюстративнее, чем мои собственные рассуждения.

1

"Идеологически вооружая советских мастеров искусства, Центральный Комитет большевистской партии поставил перед каждым художником конкретную задачу — создавать отныне только глубоко идейные художественно-политические произведения, такие, которые реалистическим и понятным языком раскрывают великий смысл жизни советского общества и высокое благородство советского народа в его борьбе за коммунистическое будущее. ЦК ВКП(б) твердо уверен, что у советского художника нет и не может быть других интересов, кроме интересов советского народа и советского государства, и что *руководящим началом их творчества была и будет политика партии и правительства"*.

2

"Для всех нас идеология является решающей стороной, и как бы талантлив не был, каким бы мастером не являлся художник, но если он стоит на чуждых нашему советскому строю позициях, если он не наш советский человек, то никакой цены такой художник в наших глазах не имеет. Искусство у нас не забава, ради которой капиталисты Европы и Америки покупают все, начиная с формалистических картин Пикассо. Наш советский художник по мировоззрению должен быть полноценным советским человеком. Это — первое и главное условие. Отсюда решающее значение для воспитания такого художника имеет наша кафедра марксизма-ленинизма".

3

"Декадентские европейские художники говорили, что только безвкусный и бесталанный художник передает блеск глаз. Переведем это сначала на язык медицины, а потом на язык политики: глаза не блестят у трупа или у очень больного человека, значит, предполагается вместо живого человека изображать труп. Возьмем, например, Сезанна. У его персонажей в глазах нет мысли, у него это просто пятно краски. Совершенно то же у Матисса и у Ван-Гога. Советские художники должны задуматься над этим".

4

"Чтобы убедиться в том, что Запад гниет, достаточно посмотреть на картины Сутина: он пишет только гнилое мясо".

5

"Выставки изобразительного искусства в СССР *наглухо закрыты для формалистического творчества"*.

6

"Женщина у нас сейчас давно уже не та, какой она была до революции. Революция раскрепостила ее от всякого рабства. Она теперь наравне с мужчиной участвует во всех делах строительства нашей жизни. Почему же изучение ее внешнего облика должно исключаться? Другой вопрос: могут сказать — а нужно ли вообще обнаженное тело? Да, нужно, и вот почему. Припомните все наши последние выставки, пройдитесь мысленно по этим выставкам и скажите, что там радость нашего существования в нашей счастливой Родине ярко выражена? Ничего подобного, не ярко выражена. Где там наши замечательные курортные места? Где наши пляжи, где наша физкультура? Где наши рекордсмены, обладатели мировых рекордов? А вы знаете, что все это делается не в сюртуках, не во фраках и не в воротничках. В крайнем случае надеты трусики, нагрудничкн и т. д. Другими словами — обнаженное женское тело".

7

“Под видом новаторства болтают об эпигонстве и всяких таких штуках, пугают этими словечками молодежь, чтобы она перестала учиться у классиков. Пускают в ход лозунг, что классиков надо перегонять. Но для того, чтобы перегнать классиков, надо их догнать. И если говорить откровенно и выразить то, о чем думает советский зритель, то было бы совсем неплохо, если бы у нас появилось побольше произведений, похожих на классические по содержанию и по форме. Если это — эпигонство, то что ж, пожалуй, не зазорно быть таким эпигоном!”

8

“Метод социалистического реализма полностью овладевает сознанием советских художников, и понятие новаторства будет скоро расшифровано, как умение видеть и чувствовать действительность глазами, сердцем и умом последователя ленинско-сталинской философии”.

И так далее...

Подобная нищенская болтовня, заполняющая советские газеты, еженедельники, ежемесячники и отдельные издания по вопросам искусства, исчерпывает собой всю сущность, “социалистического реализма”.

Советские художники оказались отброшенными в рабскую наивность и профессиональное убожество. Произведения “социалистического реализма” были неоднократно показаны на выставках советского искусства в Венеции, в Брюсселе, в Париже... Кроме скуки и — иногда— смеха эти произведения никаких реакций не вызывают; они не вызывают даже споров, и потому посещаемость этих выставок необычайно бедна: залы постоянно пустуют.

Несмотря на это, в советской прессе постепенно наросло среди художников гиперболическое самовосхваление. Так, уже в 1954 году, в статье В. Я. Бродского “Мировое значение советского искусства” (“История искусства”, изд. Ленинградского Университета) можно было прочесть следующие строки:

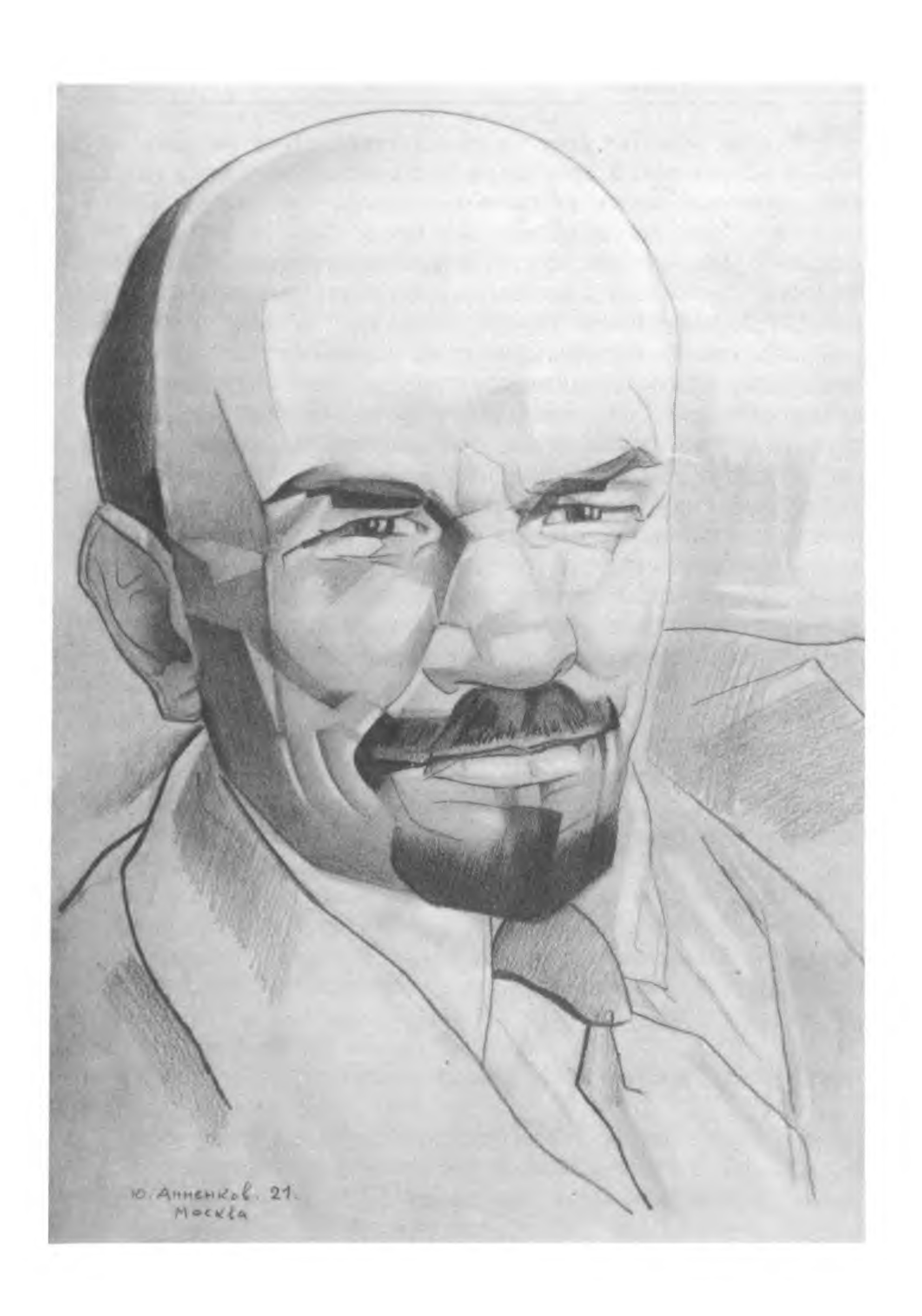
“Общность направления усилий советских художников, ведомых и руководимых партией коммунистов, составляет могучую жизненную силу и служит залогом небывалой прогрессивности

творческого развития советского искусства... В необычайно короткий исторический срок молодое советское искусство твердо заняло ведущее место во главе всего мирового прогрессивного искусства".

Больше того: в той же статье провозглашается "превосходство советского искусства над искусством всех стран и ВСЕХ ПРОШЕДШИХ ВРЕМЕН".

Борьба против *индивидуализма* привела советских художников к полному обезличиванию их произведений. Свидетельства, приходящие из СССР показывают, что там искусство зачастую превращается в коллективное производство, в ремесло. Какая-нибудь статуя Ленина и Сталина, где верх сделан одним скульптором, середина — другим, а сапоги или ботинки — третьим (вероятно, сапожником), стали в СССР бытовым явлением. То же самое — в живописи, где холст, на котором размещены три или четыре человеческие фигуры, носит иногда пять или шесть подписей живописцев, в то время, как один Веронез расположил около восьмидесяти персонажей в своем "Бракосочетании в Кане".

Произведения "социалистического реализма" сразу же исчезают из памяти.



Владимир Ленин

Владимир Ленин

В юности отец мой принадлежал к революционной партии "Народная Воля" и состоял в ее террористической организации, совершившей убийство Александра Второго, 1-го марта 1881-го года. Вместе с Николаем Кибальчичем, Софией Перовской, Андреем Желябовым, Тимофеем Михайловым, Николаем Рысаковым и некоторыми другими членами этой группы был арестован и мой отец. По счастью, непосредственного участия в покушении на императора он не принимал и потому избег виселицы. Он пробыл один год и восемь месяцев в одиночной камере Петропавловской крепости, после чего, приговоренный к каторжным работам, был сослан, этапным порядком, в Сибирь. Года через полтора каторга была ему заменена принудительным поселением, и отец был переправлен на Камчатку, в город Петропавловск. Туда приехала к нему его жена, и далекий Петропавловск стал моей родиной.

Вскоре отец был помилован и смог постепенно, на собственные средства, вернуться в Европейскую Россию: сначала, в январе 1893-го года — в Самару, где мы прожили года два, и — наконец — в Петербург.

В Самаре мой отец познакомился и сблизился с Владимиром Ильичем Ульяновым,[1] а также — с мужем его сестры, Марком Елизаровым.

1893-й год был исторической датой в биографии Ленина: он написал тогда, в Самаре же, статью "Новые хозяйственные движения в крестьянской жизни", которая была первой его статьей или — во всяком случае — первой из сохранившихся ленинских статей.

В августе того же года Ленин покинул Самару, и между ним и моим отцом завязалась переписка. В письменном столе отцовского кабинета долгие годы бережно хранились ленинские письма.

С течением времени в Петербурге, работая в одном из крупнейших страховых и транспортных обществ, отец, заняв вскоре пост директора, достиг зажиточного положения и обзавелся

[1] Ульянов — подлинное имя Ленина.

прекрасным имением в финляндском местечке Куоккала, где наша семья проводила летние месяцы в течение восемнадцати лет (1899-1917).

Перовская, Кибальчич, Михайлов, Желябов и Рысаков были, как известно, повешены. Два года спустя была арестована еще одна подруга моего отца, Вера Фигнер, принадлежавшая к той же революционной партии. Еще через год, за террористическую деятельность Фигнер была присуждена к смертной казни, но эту кару ей заменили пожизненным заключением в Шлиссельбургской крепости.

В нашей квартире, в Петербурге, в кабинете моего отца неизменно висела под стеклом романтическая фотография юной красавицы Веры Фигнер с ее собственноручной надписью: "Дорогому Павлуше — Вера Фигнер". Революция 1905-го года и последовавшие за ней демократические реформы (парламентский строй и пр.) освободили эту узницу, и так как дружеские отношения между моим отцом и Фигнер оказались, несмотря на двадцатипятилетний перерыв, ненарушенными, то Вера Николаевна сразу же из своей одиночной камеры переехала к нам в Куоккалу. В имении было два дома: в одном жила наша семья, другой дом сдавался в наем. В этот год, ввиду всевозможных тревожных событий, второй дом временно пустовал, и в нем поселилась Фигнер. Она еще страдала человекобоязнью (что было последствием столь длительного одиночного заключения) и жила у нас, как отшельница, никогда не выходя одна из дома даже в окружавший его сад. Лишь по вечерам, когда мой отец возвращался со службы из Петербурга, она совершала с ним небольшую прогулку по нашему участку, останавливаясь перед цветочными клумбами; пробираясь сквозь высокую некошеную траву луга, уже покрытого росой; бродила среди длинных огородных грядок, о которых отец любовно заботился; среди кустов малины, смородины и крыжовника, и отдыхала на скамейке в небольшом нашем нарочно запущенном лесу.

Я не забуду, как во время одной из таких прогулок Фигнер неожиданно вздрогнула и вскрикнула: ее обожгла крапива. Мой отец предложил Фигнер тотчас вернуться домой и помазать ногу какой-то помадой.

— Боже сохрани! Ни за что! — ответила Фигнер и, обернувшись на крапивный куст, умиленно добавила: — даже и крапива сохранилась!

Пребывание в Куоккале Фигнер считала своим воскресением, возвратом к жизни.

Отец часто приводил меня с собой. В. Н. Фигнер называла меня Юриком. Гимназист пятого класса, я был уже замешан в гимназическом революционном движении, выступал с речами на нелегальных гимназических сходках, участвовал в уличных демонстрациях, прятался от казаков в подворотни, видел кровь на мостовой и на тротуарах, потерянные калоши и зонтики, состоял в школьном "совете старост".

— Привел юнца под благословение, — пошутил отец, представляя меня впервые В. Н. Фигнер.

Я смущенно и восторженно смотрел на нее. Мне казалось тогда, что лицам революционеров и, тем более, народников и террористов свойственны особенная чистота и ясность форм.

— Я слышала, что вы уже тоже революционер? — улыбнулась Фигнер, — революции "все возрасты покорны".

Она расспрашивала меня о волнениях в средней школе, о наших революционных организациях, об основах школьной реформы, потом говорила о необходимости борьбы, о счастьи борьбы, о страданиях народа, и вдруг, вздохнув и грустно усмехнувшись, сказала:

— Смеется хорошо тот, кто знает цену слезам.

Две-три недели пребывания у нас В. Н. Фигнер казались мне необычайно торжественными и значительными. Возвращаясь домой после вечерних прогулок с Фигнер, отец рассказывал, какая она умница, какая светлая женщина, какой мудростью, верой и добротой веет от ее слов, но однажды с горечью признался, что их пути все же разошлись, и что она, по его мнению, уже не понимает эволюции реальной жизни.

* * *

В том же местечке Куоккала, верстах в трех от нашего имения, временно поселился другой шлиссельбургский узник, народоволец Морозов (к которому мы ходили с отцом по бесконечной извилистой лесной дороге), и — в тот же год (1906) — переехал в Куоккалу, скрываясь от петербургской полиции, В. И. Ленин, поселившийся на даче "Ваза". Он неоднократно заходил в наш дом навещать моего отца и В. Н. Фигнер. Таким образом, я впервые познакомился с Лениным в нашем собственном саду.

Я, разумеется, уже знал, кем был Ленин, но ни он, ни его жена, Надежда Константиновна Крупская, меня тогда еще не интересовали.

Ленин был небольшого роста, бесцветное лицо с хитровато прищуренными глазами. Типичный облик мелкого мещанина, хотя Ленин (Ульянов) и был дворянин. От моих куоккальских встреч с Лениным в моей памяти не сохранилось ни одной фразы, кроме следующей: раскачиваясь в саду на деревенских досчатых качелях, Ленин, посмеиваясь, произнес:

— Какое вредное развлечение: вперед — назад, вперед — назад! Гораздо полезнее было бы "вперед — вперед! Всегда — вперед!"

Все смеялись вместе с Лениным...

В Куоккале я видел и будущего кровавого советского прокурора, Николая Васильевича Крыленко, расстрелянного, в свою очередь, Сталиным. Молодой Крыленко выступал с зажигательной речью на летучем митинге, на вокзальной площади, и сразу же укатил куда-то на паровозе.

* * *

После отъезда В. Н. Фигнер из Куоккалы я встретил ее снова в Париже, через пять лет. Я приехал в Париж в 1911-м году заниматься живописью и, естественно, вошел в жизнь международной монпарнасской художественной богемы, творчество которой получило, приблизительно в те же годы, обобщающее название "Парижской школы", цветущей по сей день. В этой среде было немало выходцев из России. Кое-кто из них соприкасался с кругами довольно многочисленной русской политической эмиграции. Благодаря этому я познакомился и подружился с Георгием Степановичем Хрусталевым-Носарем, бывшим председателем петербургского Совета Рабочих Депутатов в годы первой революции (1905). Роль Хрусталева-Носаря была в той революции значительной, и его прозвали даже "вторым премьером". Как известно, премьером (председателем Совета министров) тогда был граф С. Ю. Витте. Мне запомнился посвященный им обоим шутливый куплет, бывший популярным среди петербургской публики:

Премьеров стал у Росса
Богатый инвентарь:
Один премьер — без носа,
Другой премьер — Носарь.

У графа Витте нос был скомканный и в профиль был незаметен, как у гоголевского майора Ковалева.

Вернувшись на родину в 1918-м году, Хрусталев-Носарь был в том же году расстрелян советской властью.

В Париже он часто заходил ко мне на улочку Кампань-Премьер, а я навещал его на авеню Гоблэн. Он сказал мне однажды, что на днях состоится вечер русских эмигрантов (с танцами) и пригласил меня пойти туда с ним. На вечеринке я увидел Веру Фигнер. Она меня, однако, не узнала, и когда я назвал себя, спросила с радостным удивлением:

— Юрик? Павлушин сын? Боже мой, как возмужал!

Она поцеловала меня в обе щеки и подвела к человеку мелкобуржуазного типа, с усами, с бородкой и хитроватой улыбкой, в котором я тотчас узнал Ленина.

— Владимир Ильич, — обратилась Фигнер к нему, — позвольте вам представить: новое поколение нашей эмиграции.

Ленин улыбнулся и, пожав мне руку, спросил, в связи с какими событиями "молодой человек" эмигрировал?

— Я не эмигрант, — ответил я, — я легально приехал в Париж для занятия живописью.

— А я думала... — произнесла Фигнер, ее лицо вдруг стало грустным, и она умолкла, даже не назвав Ленину моего имени.

Ленин меня, конечно, тоже не узнал, и я сразу отошел от него

Так состоялась моя вторая встреча с Лениным. На том же вечере я познакомился с Анатолием Луначарским, с Владимиром Антоновым-Овсеенко и с Л. Мартовым (Юлий Осипович Цедербаум). Ни Фигнер, ни Ленин, ни его жена Крупская, ни Мартов, ни Хрусталев-Носарь на этом вечере, как и следовало ожидать, не танцевали. Танцевали Луначарский (модное тогда танго) и Антонов-Овсеенко (что-то вроде польки).

С Мартовым я нередко встречался потом в довольно легкомысленном кафе "Таверн дю Пантеон", на углу бульвара Сэн-Мишель и улицы Суффло, в подвальном помещении. Там играл очень хорошо слаженный оркестрик, выступали кабаретные певички и певцы, и посетители танцевали. Мартов, вечно перегруженный работой, почти каждый вечер сидел там у столика, за чашкой кофе и рюмкой коньяка и писал бесчисленные страницы политических статей. Но за его столиком непременно сидели также две или три местные девицы, которых он угощал конья-


Ю. А.
1923

ком и ликерами и с которыми был в очень дружеских отношениях. Девицы звали Мартова "Monsieur Mars".

* * *

3-го апреля 1917-го года я был на Финляндском вокзале, в Петербурге, в момент приезда Ленина из-заграницы. Я видел, как сквозь бурлящую толпу Ленин выбрался на площадь перед вокзалом, вскарабкался на броневую машину и, протянув руку к "народным массам", обратился к ним со своей первой речью.

Толпа ждала именно Ленина. Но — не я.

В начале 1917-го года я прочел "Капитал" Карла Маркса, книгу, которая все чаще становилась в центре политико-социальных споров. Я читал ее, преимущественно, в уборной, где она постоянно лежала на маленькой белой полочке, отнюдь не предназначенной для книг. В другое время мне было некогда: я занимался другими делами и читал другие книги.

Шел юбилейный год: "Капитал" был впервые опубликован, в Германии, ровно пол-века тому назад, в 1867-м году. Марксов текст казался настолько устарелым, потерявшим реальную почву, что я читал его скорее как скучный роман, чем как книгу, претендовавшую на политическую и — притом — международную актуальность. Паровоз, раздавивший Анну Каренину в 1873-м году, уже вовсе не походил на локомотив, возвращавший России, сорок четыре года спустя, на деньги Вильгельма Второго, в запломбированном вагоне — Ленина и прочих "марксистов". Все социальные условия жизни с тех пор видоизменились и упорно продолжали меняться, прогрессировать, находить наиболее справедливые формы. Книга Маркса казалась мне уже анахронизмом. Вот почему "историческая" речь Ленина, произнесенная с крыши военного танка, меня мало интересовала. Я пришел на вокзал не из-за Ленина: я пришел встретить Бориса Викторовича Савинкова (автора "Коня бледного"), который должен был приехать с тем же поездом. С трудом пробравшись сквозь площадь, Савинков и я, не дослушав ленинской речи, оказались на пустынной улице. С небольшими савинковскими чемоданчиками, мы отправились в город пешком. Извозчиков не было.

Так проскользнула моя третья встреча с Лениным.

Вскоре мне удалось несколько раз увидеть Ленина на балконе особняка эмигрировавшей балерины Кшессинской, ставшего

штаб-квартирой большевиков. Вокруг балкона собиралась разношерстная толпа, перед которой Ленин и неизвестные мне тогда его соратники беспрерывно произносили пропагандные речи.

* * *

Когда 18 июня 1917-го года, произошло первое большевистское вооруженное восстание против Временного Правительства, мой отец, возмущенный, вынул из своего архива письма Ленина, разорвал их и, на моих глазах, бросил в зажженную печь. Эта вспышка негодования осталась Ленину неизвестной. Впрочем, еще в 1916-м году, в нелегальном "подпольном" издательстве Львовича, вышла брошюра моего отца — "Записки профана", где развивалась та же противо-марксистская тема. К сожалению, эта брошюра у меня не сохранилась.

* * *

В середине сентября 1917-го года забежала ко мне одна моя приятельница, студентка медицинского института, ярая большевичка, работавшая в секретариате при Смольном Институте для благородных девиц, в то время уже занятом Советом рабочих и солдатских депутатов и центральным органом большевистской партии.

В дореволюционное время инспектриссой Смольного была моя тетка, сестра моего отца, Анна Семеновна Воронихина.

Ее семья была тесно связана с нами, и ее дети, Кока и Маруся, были завсегдатаями нашего дома. Маруся, еще подросток, будучи воспитанницей Смольного института, жила в его здании и, вместе со своей матерью, нередко приглашала меня, по-родственному, в институт на торжественные ученические балы, куда я отправлялся в гимназическом мундире танцевать вальс и па-де-катр с "благородными девицами", облаченными в очень красивую институтскую форму, а также — пить фруктовый сироп, закусывая нежнейшими пирожными. Здание Смольного института, его коридоры и залы, стали, благодаря этому, для меня хорошо знакомыми и оказались очень мало похожими на их будущую реконструкцию в известном французском фильме Мориса Турнера "Катя", с прелестной Даниэль Дарье в заглавной роли.

Движимый любопытством, я несколько раз побывал, в период Октябрьской революции ("Десять дней, которые потрясли мир", по выражению Джона Рида), в Смольном институте. Окруженный броневиками и пулеметами, он был еще более неузнаваем, чем в упомянутом фильме. Вместо грациознейшей Даниэль (а таких было очень много в Институте до Февральской революции) — горластые рабочие и солдатские (вернее дезертирские) депутаты в засаленных тужурках и рваных солдатских шинелях, с сорванными погонами, не только топтали по всем этажам валенками и сапогами почерневший паркет, дымя махоркой и пачкая стены, но часто храпели на полу, зарывшись в тряпки своих одежд. Возле двери, ведущей в кабинет Ленина, постоянно стояли то один, то два, то целый десяток вооруженных красногвардейцев. На двери оставалась прибитой металлическая дощечка с надписью:

"Классная дама".

Прибежавшая ко мне из Смольного приятельница в радостном возбуждении передала мне копию письма, присланного Лениным в ЦК партии из Финляндии, где ему пришлось снова скрываться в то время.

Вот этот, исключительный по неожиданности формы и мотивировки, текст:

"Надо на очередь дня поставить вооруженное восстание в Питере, в Москве, завоевание власти, свержение правительства. Вспомнить, продумать слова Маркса о восстании: *восстание есть искусство.*

К числу наиболее злостных и распространенных извращений марксизма господствующими социалистическими партиями принадлежит оппортунистическая ложь, будто подготовка восстания, вообще отношение к восстанию, как к искусству, есть бланкизм.

Обвинение в бланкизме марксизма за отношение к восстанию как к искусству! Может ли быть более вопиющее извращение истины, когда ни один марксист не отречется оттого, что именно Маркс самым определенным, точным и непререкаемым образом высказался на этот счет, назвав восстание именно искусством, сказав, что к восстанию надо относиться, как к искусству...

Восстание, чтобы быть успешным, должно опираться не на заговор, не на партию, а на передовой класс. Это во-первых. Восстание должно опираться на революционный подъем народа. Это во-вторых. Восстание должно опираться на такой перелом-

ный пункт в истории нарастающей революции, когда активность передовых рядов народа наибольшая, когда всего сильнее колебания в рядах врагов и в рядах слабых, половинчатых, нерешительных друзей революции. Это в-третьих. Вот этими тремя условиями постановки вопроса о восстании отличается марксизм от бланкизма.

Но раз налицо эти условия, то отказаться от отношения к восстанию, как к искусству, значит изменить марксизму и изменить революции.

Переживаемый нами момент надо признать именно таким, когда обязательно для партии признать восстание поставленным ходом объективных событий в порядок дня и отнестись к восстанию, как к искусству.

За нами верная победа, ибо народ уже близок к отчаянию и к озверению...

Мы отнимем весь хлеб и все сапоги у капиталистов. Мы оставим им корки, мы оденем их в лапти.

Мы должны доказать, что мы не на словах только признаем мысль Маркса о необходимости отнестись к восстанию, как к искусству. А чтобы отнестись к восстанию, как к искусству, мы, не теряя ни минуты, должны организовать штаб повстанческих отрядов, распределить силы, двинуть верные полки на самые важные пункты, окружить Александринку, занять Петропавловку, арестовать генеральный штаб и правительство, послать к юнкерам и к дикой дивизии такие отряды, которые способны погибнуть, но не дать неприятелю двинуться к центрам города; мы должны мобилизовать вооруженных рабочих, призвать их к отчаянному последнему бою, занять сразу телеграф и телефон, поместить наш штаб восстания в центральной телефонной станции, связать с ним по телефону все заводы, все полки, все пункты вооруженной борьбы и т. д.

Это все примерно, конечно, лишь для иллюстрации того, что нельзя в переживаемый момент остаться верным марксизму, остаться верным революции, не отнесясь к восстанию, как к искусству".

Прочитав это наставление, я рассмеялся. Моя приятельница испуганно взглянула на меня.

— Я никогда не предполагал, что Ленин — такой глубокий теоретик искусства, — пояснил я, смеясь.

Не более, чем через год после Октябрьского переворота, моя

приятельница, бывшая ярой большевичкой, но родители которой пали жертвой уличного самосуда, прокляла революцию и навсегда эмигрировала из советской России.

* * *

В ночь на 26-ое октября 1917-го года, после взятия Зимнего дворца и ареста членов Временного Правительства, я снова пробрался в Смольный, где до 5 часов утра заседал съезд Советов. На трибуне появился Ленин, вернувшийся из своего подполья. Встреченный неудержимыми рукоплесканиями, он, выждав минуту, взмахнул рукой и произнес:

— Товарищи! Рабочая и крестьянская революция, о необходимости которой все время говорили большевики, совершилась. Отныне у нас будет наш собственный орган власти, без какого бы то ни было участия буржуазии. Угнетенные массы сами создают власть. В корне будет разбит старый государственный аппарат и будет создан новый аппарат управления в лице советских организаций. Очередные задачи: немедленная ликвидация войны, немедленное уничтожение помещичьей собственности на землю, установление контроля над производством. Отныне наступает новая полоса в истории России, и данная третья русская революция должна в своем конечном итоге привести к победе социализма. У нас имеется та сила массовой организации, которая победит все и доведет пролетариат до мировой революции. Да здравствует всемирная социалистическая революция!

Снова раздались бурные аплодисменты, крики: Ленин! Ленин! Ленин! и, еще не совсем уверенно, разразилось в переполненном до отказа зале пение Интернационала, как гимна.

Последняя ленинская фраза осталась, однако, до сих пор не расслышанной, непонятой или умышленно забытой в Западной Европе, в Америке, во всех свободных странах, в то время как в Советском Союзе, водворившемся на территории бывшей России, эта фраза с той ночи и по сегодня является законом и неизменной целью: всемирная социалистическая революция. Судьба России, как таковой, Ленина больше не интересовала. Россия стала для него (и для его последователей) только частностью. Подобное непонимание или забывчивость приносят с каждым днем все новые и новые победы международному коммунизму, то-есть — расширению всечеловеческого рабства.

* * *

Александр Ильич Ульянов, брат Ленина, активный народоволец, был в 1887-м году казнен в Шлиссельбургской крепости за участие в покушении на жизнь Александра Третьего. Я помню, как через несколько дней после Октябрьской революции, один из друзей моего отца, сидевший у нас в гостях, сказал, говоря о Ленине:

— К сожалению, не того брата повесили.

В те же дни я случайно подслушал на улице, в углублении какого-то подъезда, такой шопот:

— Ленин? Отъявленный капиталист!

— То-есть как?

— Да очень просто: он только на "Капитал" и ссылается!

* * *

В ноябре того же года, к моему отцу приехал от имени Ленина Марк Елизаров с предложением занять пост народного комиссара по социальному страхованию. Ленин предложил этот пост моему отцу, зная, что он был большим специалистом по вопросам страхования. Отец ответил категорическим отказом, заявив, что он является противником произведенного вооруженного переворота, свергнувшего демократический строй, противником всяческой диктатуры — личной или классовой (в данном случае диктатуры "пролетарской"), и что он не считает для себя возможным вступить в сотрудничество с ленинским правительством.

Отправившись через день в банк, чтобы взять некоторую сумму денег на недельные расходы, отец узнал, что его текущий счет был целиком конфискован большевистской властью и что страховое общество, которым он управлял, уничтожено. Отец вернулся домой нищим. В 1920-м году он умер. Когда весть о его смерти дошла до Ленина, моей матери была неожиданно назначена неплохая пожизненная пенсия, как "вдове революционера".

Был ли это у Ленина просто акт политического лицемерия, или жест, вызванный желанием очистить свою совесть, я не берусь судить. Второе предположение так же возможно, как и первое.

"Мы знаем Владимира Ильича Ленина, какой это был железный большевик... Но мы видим, по рассказу Лядова (М. Лядов, "Мои встречи с Лениным", 1924), как Владимир Ильич в Женеве

был на спектакле 'Дама с камелиями', и когда Лядов обернулся к Владимиру Ильичу, то увидел, как он платочком вытирал слезы". (Стенограмма "беседы" В. Мейерхольда с самодеятельными художественными коллективами завода 'Шарикоподшипник', 27 мая 1936-го года, в Москве).

* * *

В первых числах октября 1918-го года я был назначен московским Советом председателем "флажной комиссии" и стал ответственным за "костюмировку", за декорирование советской столицы по случаю грандиозных торжеств первой годовщины Октябрьской революции. В течение трех недель я делал бесчисленные карандашные и акварельные наброски, по которым должны были украшаться улицы, площади, фасады; я должен был также контролировать проекты других художников, выбранных для участия в работах моей "комиссии", наблюдать и обеспечивать успешное исполнение гигантских декораций Москвы и ее предместий. Персонал и декорационные мастерские московских театров были целиком предоставлены в мое распоряжение. Десятки портных были мобилизованы для шитья многих тысяч аршин красной материи и холстов для живописи.

При этой комиссии имелась также "подкомиссия для распределения лозунгов". Среди лозунгов, намеченных Центральным Комитетом партии, была хорошо известная престарелая цитата из Карла Маркса: "Революция, это — локомотив истории". При взрывах общего хохота мы предназначили этот лозунг для железнодорожников и разослали на все вокзалы огромные знамена, на которых написанный локомотив имел на своей "груди", над буферами, портрет бородатого Маркса. По забавному совпадению, через четыре года знаменитый французский кинорежиссер Абель Ганс в фильме "Колесо" также украсил паровоз портретом: Северэна Марса. Смех вырвался у меня и в 1935-м году (семнадцать лет спустя), когда я прочел в "Правде", что донские железнодорожники обратились к Сталину, назвав его "машинистом локомотива истории"...

В течение двух недель я не смыкал глаз. Я помню мои вспухшие веки и покрасневшие глаза. В 8 часов утра 7-го ноября (по новому стилю) процессии и прочие уличные манифестации должны были начаться. Накануне, в 23 часа, я закончил последние работы, осмотр украшенной Москвы и, едва держась на ногах,

приготовился вернуться домой, захватив с собой, старательно упакованные, несколько аршинов красной материи для моей подруги (так как, несмотря на сотни тысяч аршинов материи, истраченной на всевозможные знамена, афиши и прочие пропагандные украшения, в Москве царило полное отсутствие материи для одежды населения). Но в тот самый момент, когда я взялся за ручку двери, чтобы покинуть "флажную комиссию", раздался телефонный звонок: говорил народный комиссар почты и телеграфа Николай Подвойский (впоследствии расстрелянный Сталиным), ответственный за общую организацию торжеств:

— Дорогой товарищ, — сказал мне Подвойский взволнованным голосом, — произошла ужасная вещь, и вы один можете нас выручить! Все было предвидено, кроме самого главного: трибуна на Красной площади для членов правительства и иных ответственных лиц, всего — для сотни человек. На этой трибуне должны быть дополнительные подмостки с кафедрой, с которой в 9 часов утра, завтра, товарищ Ленин должен будет произнести свою речь. Под трибуной должна быть обширная зала с телефонными и телеграфными аппаратами. Я прошу вас сделать невозможное и рассчитываю на вашу революционную совесть и на ваше мастерство! Отправьтесь немедленно в Главный штаб Московского военного округа; его начальник предупрежден уже и предоставит в ваше распоряжение все, что вы найдете нужным, а также отряды саперов. Желаю вам удачи! До завтра!

Десять минут спустя, в сопровождении старшего плотника "флажной комиссии" и не выпуская из рук драгоценный пакет, я уже был в названном Главном штабе, где его начальник предоставил мне целый караван грузовиков для перевозки строительного материала, вооруженную охрану и обещал немедленно прислать на Красную площадь отряд саперов с необходимыми инструментами. Ночь была ледяная, и я потребовал несколько бочек с керосином, чтобы вылить его на затвердевший снег и поджечь, чтобы лед растаял на пространстве, отведенном для трибуны.

Частные склады строительных материалов в ту эпоху были еще далеко не все национализированы, а национализированные склады находились в состоянии полного беспорядка. Мой плотник знал все тайные пути, и мы прибыли к торговцу деревом за несколько верст от Москвы.

— Прикажете зарядить оружие? — спросил меня старший охранник.

— В другой раз, — ответил я, смеясь.

Разбуженные нашим неожиданным ночным появлением, торговец в кальсонах и его жена в ночной рубахе, смертельно перепуганные, дрожали передо мной.

— Успокойтесь, граждане, — сказал я, — я пришел только для того, чтобы опустошить ваши склады на срочные нужды товарища Ленина.

— Только для этого? — облегченно прошептал купец, — какой вы добрый!

В этой фразе торговца не было, увы, никакой иронии.

Сторожа открыли сараи, которые мы просто-напросто ограбили: бревна, доски, гвозди и прочее.

Саперы и керосин уже ждали меня. Огромный огонь расползся по пустынной Красной площади. В две минуты я набросал контуры трибуны, столь же гигантской, как и “исторической”, и в 1 час ночи постройка началась. Около четырех часов утра, в ночной тьме и сопровождаемый вооруженными солдатами, появился отряд, долженствовавший сменить усталых саперов, замученных холодом и слишком напряженной работой. Однако, внешний вид вновь пришедших удивил меня и вызвал во мне недоверие: эти люди, уже не первой молодости, носили, вместо военной формы, разнообразные штатские одежды, истертые пальто, мягкие шляпы, башлыки; некоторые были в очках.

— Кто вы такие? — спросил я с недоумением.

— Бригада интеллигентов на принудительных перевоспитательных работах, — был ответ. — Что мы должны делать?

— Строить трибуну для Ленина.

— Гражданин ответственный! — воскликнул один, — вы слышите?

— Что ж! Построим, построим, — мрачно ответил “гражданин ответственный”.

Я принял немедленное решение: мне уже мерещились некоторые предусмотрительно подпиленные доски, некоторые плохо скрепленные столбы, которые, может быть, не изменят будущего вселенной, но мою собственную судьбу — неизбежно.

— Это недоразумение, господа, — сказал я, — вы можете спокойно возвратиться в ваши помещения... А ваши солдаты, если это им доставит удовольствие, могут остаться здесь, — прибавил я в шутку.

Они повернули обратно, а я послал мотоциклиста в Главный штаб с требованием немедленной присылки нового отряда настоящих саперов...

В 8 часов утра, при первом свете зимней зари, трибуна, оконченная и украшенная знаменами, выросла на площади. Изнуренный, с насморком, я вернулся домой, с пустыми руками. За нехваткой материи, к моему огорчению, мне пришлось постелить драгоценный рулон на ступеньках и на площадке перед кафедрой Ленина. В 9 часов утра Ленин зашагал по несбывшимся платьям моей подруги.

Несмотря на полученное приглашение присутствовать на трибуне, меня там не было, и выступление Ленина я не слушал: я спал, или — вернее — дрых до трех часов пополудни. Сколько фотографий было снято с "моей" трибуны, сосчитать трудно, но у меня не сохранилось ни одной.

* * *

Шесть лет спустя, на том же самом месте был воздвигнут знаменитый "мавзолей" ведетты № 1 двадцатого века.

* * *

В 1921-м году советская власть заказала мне портрет Ленина, и мне пришлось явиться в Кремль. Когда все очень несложные формальности были исполнены, меня привели в кабинет Ленина.

То, чего я инстинктивно ожидал, не произошло: Ленин не сидел за столом, углубившись в бумаги. Ленин не сделал обычной в таких случаях паузы, как бы с трудом отрываясь от дел и почти случайно заметив вошедшего. Напротив: как только я показался в дверях кабинета, Ленин быстро и учтиво встал с кресла, направляясь ко мне навстречу.

— Странно, — сказал он, гостеприимно улыбнувшись, — я думал почему-то, что вы — гораздо старше... Садитесь, пожалуйста, будьте, как дома.

Мы сели друг против друга.

— Я — жертва нашей партии, — продолжал Ленин, — она заставляет меня позировать художникам. Скажите, в чем будут мои обязанности и как вы хотите меня изобразить?

В двух словах я рассказал, что Ленин олицетворяет собой дви-

жение и волю революции, и что именно это я вижу необходимым отразить в портрете.

Ленин (улыбаясь): — Но, простите, я ведь только скромный журналист. Я предполагал, что на вашем портрете я буду изображен просто сидящим за письменным столом. Когда я увижу ваш холст осуществленным так, как вы его мне представляете, то я непременно залезу под стол от смущения.

Я: — Право и привилегия художника — создавать образы и даже легенды. Если наши произведения оказываются в противоречии с правдой, то будущее наказывает за это прежде всего нас самих. Но лишать себя этого права мы, художники, не можем и не должны. О Ленине-журналисте, простите меня, я не задумывался, а писать портрет обывателя с бородкой я считаю сейчас несвоевременным.

После короткого молчания (я сказал, конечно, много лишнего), Ленин улыбнулся и произнес:

— Хорошо. Я нахожу недопустимым *навязывать* художнику чужую волю. Оставим это право буржуазным заказчикам. Поступайте так, как вам кажется наиболее правильным. Я в вашем распоряжении, приказывайте, я буду повиноваться. Но сначала договоримся честно: я подчиняюсь партийной дисциплине, я исполняю волю партии, но я — не ваш сообщник.

И, рассмеявшись:

— Ответственность, как вы сказали, останется на ваших плечах.

Ленин был неразговорчив. Сеансы (у меня их было два) проходили в молчании. Ленин как бы забывал (а, может быть, и действительно забывал) о моем присутствии, оставаясь, впрочем, довольно неподвижным, и только, когда я просил его взглянуть на меня, неизменно улыбался. Вспомнив о ленинской статье "восстание, как *искусство*", я попробовал тоже заговорить об искусстве.

— Я, знаете, в искусстве не силен, — сказал Ленин, вероятно, позабыв о своей статье и о фразе Карла Маркса, — искусство для меня, это... что-то вроде интеллектуальной слепой кишки, и когда его пропагандная роль, необходимая нам, будет сыграна, мы его — дзык, дзык! вырежем. За ненужностью. Впрочем, — добавил Ленин, улыбнувшись, — вы уже об этом поговорите с Луначарским: большой специалист. У него там даже какие-то идейки...

Ленин снова углубился в исписанные листы бумаги, но потом, обернувшись ко мне, произнес:

— Вообще, к интеллигенции, как вы, наверное, знаете, я большой симпатии не питаю, и наш лозунг "ликвидировать безграмотность" отнюдь не следует толковать, как стремление к нарождению новой интеллигенции. "Ликвидировать безграмотность" следует лишь для того, чтобы каждый крестьянин, каждый рабочий мог самостоятельно, без чужой помощи, читать наши декреты, приказы, воззвания. Цель — вполне практическая. Только и всего.

Каждый сеанс длился около двух часов. Не помню, в связи с чем, Ленин сказал еще одну фразу, которая удержалась в моей памяти:

— Лозунг "догнать и перегнать Америку" тоже не следует понимать буквально: всякий оптимизм должен быть разумен и иметь свои границы. Догнать и перегнать Америку — это означает прежде всего необходимость возможно скорее и всяческими мерами подгноить, разложить, разрушить ее экономическое и политическое равновесие, подточить его и, таким образом, раздробить ее силу и волю к сопротивлению. Только после этого мы сможем надеяться практически "догнать и перегнать" Соединенные Штаты и их цивилизацию. Революционер прежде всего должен быть *реалистом.*

Ленин снова хитровато улыбнулся:

— Художник, конечно, тоже. Импрессионизм, кубизм, футуризм и всякие другие "измы" искажают искусство. Оно должно обойтись без "измов". Искусство должно быть реальным.

На банальную тему об отрицательной роли "измов" в искусстве Ленин писал и в своих статьях. Раньше или позже наших сеансов — не помню.

Я хотел было спросить Ленина, как он относится к таким "измам", как "социализм", "коммунизм", "марксизм" и — в будущем — неизбежный "ленинизм", но удержался и промолчал. В комнату тем временем вошла Крупская и спросила меня, не хочу ли я "глотнуть чайку"? Я отказался и, поблагодарив, поцеловал ее руку.

— Ишь ты! — воскликнул Ленин, засмеявшись, — вы, часом, не из дворян?

— Из дворян.

— Ах, вот оно что... Впрочем, я — тоже.

Когда мой набросок был окончен, Ленин, взглянув на него сказал:

— Très bien, товарищ художник! Посмотрим, во что вы его потом превратите.

Весело смеясь, мы расстались, "товарищески" пожав друг другу руки, но, унося рисунок в папке, я уже знал, что задуманный ранее портрет Ленина, как символ боевой воодушевленности революции, символ перекройки судеб человечества, я не сделаю. Роль Ленина в подобной "перекройке" показалась мне историческим недоразумением, промахом, массовой аберрацией.

Выйдя из кремлевских ворот, я вдруг испытал чувство морального облегчения, смысл которого осознал лишь пройдя три или четыре улицы: оно было вызвано тем, что мое имя не ассоциировалось у Ленина с именем и драмой моего отца, которые не вплелись в наши беседы.

* * *

В декабре 1923-го года Лев Борисович Каменев (тогда — председатель московского Совета), впоследствии расстрелянный Сталиным, предложил мне поехать в местечко Горки (в 35 верстах от Москвы), куда, ввиду болезни, укрылся Ленин со своей женой. Я вижу, как сейчас, уютнейший барский (а не "рабоче-крестьянский") желтоватый особнячок, в стиле русского ампира, с шестью белыми колоннами, возвышавшимися над голубым декабрьским снегом двора и сада.

Каменев хотел, чтобы я сделал последний, набросок с Ленина. Нас встретила Крупская. Она сказала, что о портрете и думать нельзя. Действительно, полулежавший в шезлонге, укутанный одеялом и смотревший мимо нас с беспомощной, искривленной младенческой улыбкой человека, впавшего в детство, Ленин мог служить только моделью для иллюстрации его страшной болезни, но не для портрета Ленина.

Я не хочу вспоминать об этой поездке в Горки, но и не могу забыть о ней. Это была моя последняя встреча с Лениным.

* * *

Осенью того же двадцать третьего года мне случилось ехать в Москву с Григорием Зиновьевым (Аппельбаумом), в его лич-



Григорий Зиновьев

ном вагоне. Первый председатель Третьего Интернационала (расстрелянный впоследствии Сталиным) говорил со мной о Париже. Глаза Зиновьева были печальны, жесты — редкие и ленивые. Он мечтательно говорил о Париже, о лиловых вечерах, о весеннем цветении бульварных каштанов, о Латинском квартале, о библиотеке Святой Женевьевы, о шуме улиц, и опять — о каштанах весны. Зиновьев говорил о тоске, овладевшей им при мысли, что Париж для него теперь недоступен. В Петербурге Зиновьев жил в гостинице "Астория", перед которой на площади — Исаакиевский собор, похожий на парижский Пантеон, построенный из сажи, и купол которого Зиновьев ежедневно видел из своей парижской комнаты. Перед входом в Пантеон — зеленая медь роденовского "Мыслителя" (упрятанного ныне в музей)... Багровые листья осеннего Люксембургского сада; на скамейке — японский юноша, студент Сорбонны, размышляющий над французским томом химии или философии; золото рыб в темной влаге фонтана Медичи; осенние листья, порхающие над аллеями; эмигрантские споры за бутылкой вина в угловом "бистро"...

Вспоминая о Париже, Зиновьев рассказал, как Ленин, по вечерам, "бегал на перекресток" за последним выпуском вечерних газет, а ранним утром — в булочную за горячими подковками.

— Его супружница, — добавил Зиновьев, — предпочитала, между нами говоря, бриоши, но старик был немного скуповат...

Но я никогда не забуду зиновьевской фразы (не имеющей, впрочем, отношения к Ленину):

— Революция, Интернационал — все это, конечно, великие события. Но я разревусь, если они коснутся Парижа!

Часа в 4 утра Зиновьев неожиданно воскликнул:

— Жратва!

Обслуженные его охранниками, мы съели копченый язык и холодные рубленые куриные котлеты, запивая их горячим чаем. Около 5 часов утра Зиновьев промычал:

— Айда дрыхать! — и, растянувшись на кушетке, сразу же захрапел, не раздевшись.

* * *

Косвенным образом меня связывало с Лениным еще одно знакомство: близкий друг моего отца, его товарищ по ссылке и завсегдатай нашего дома, писатель и врач, Сергей Яковлевич Елпатьевский. Автор книг "Рассказы о прошлом", "Очерки Си-

бири", "Окаянный город", "Служащий", "Воспоминания за 50 лет" (где Елпатьевский писал о своих современниках — Н. К. Михайловском, Г. И. Успенском, А. П. Чехове и других), Елпатьевский, вместе с Н. Ф. Анненским (братом поэта Иннокентия Анненского) был редактором "толстого" журнала "Русское Богатство" и — после Октябрьской революции — личным врачем Ленина, "кремлевским лекарем".

С моего раннего детства и сквозь все годы моей юности, в дни моих, довольно редких, заболеваний я всякий раз видел добрую, подбодряющую улыбку Сергея Яковлевича, склонявшегося над моей постелью. В послеоктябрьский, "кремлевский" период своей жизни Елпатьевский, во время наших встреч, много и очень интересно рассказывал мне о Ленине, у которого бывал иногда почти ежедневно, но который в годы, предшествовавшие октябрьской революции (1913-1914), писал о Елпатьевском не очень дружелюбно.

В статье "Радикальный буржуа о русских рабочих", напечатанной в №3 журнала "Просвещение", в марте 1914-го года, Ленин, за подписью В. Ильина (см. т. 20 сочинений Ленина, Гос. Изд. Политической Литературы, Ленинград, 1952), назвав Елпатьевского "радикальным буржуа или буржуазным демократом", писал о нем:

"Этот писатель — один из вернейших единомышленников и соратников Н. К. Михайловского, которого так неумно превозносят теперь желающие, рассудку вопреки, слыть социалистами левонародниками. С. Елпатьевский — внимательный наблюдатель русской обывательской жизни, настроениям которой он чутко поддается".

Далее, Ленин, упрекая Елпатьевского в том, что он стал противником "подпольной" политической борьбы и сторонником "борьбы за открытую партию", утверждает, что "не широк кругозор нашего народника, мелок его анализ".

Эта фраза Ленина сыграла решающую роль для всех тех, кому в СССР пришлось и приходится писать о Елпатьевском (Советская Энциклопедия и пр.). Вероятно, из-за этой же фразы нигде не упоминается о том, что Елпатьевский был в Кремле личным врачем Ленина. Но что это было так, мне известно с полной точностью. Что же касается самого Ленина, то он писал о Елпатьевском и гораздо более лестные строки. Приведу следующие цитаты из статей Сергея Яковлевича:

"Мне нечего говорить здесь об организованных рабочих. Там

не приходится идти ощупью в своих заключениях, — там все ясно и всем видно. Там мнения довольно точно установлены, там не только желания и ожидания, но и требования, подкрепляемые волевыми импульсами, — не стихийными вспышками, а систематизированными и достаточно выработанными методами... И несомненно, мнения, и желания, и ожидания просачиваются из этой организованной среды в деревенскую, откуда она вышла".

"Это пишет", — заключает Ленин, — "человек, который никогда не принадлежал к марксистам и всегда стоял в стороне от организованных рабочих. И эта оценка дела со стороны тем ценнее для сознательных рабочих. Г-ну Елпатьевскому следовало бы подумать над значением того, что ему пришлось признать теперь... Вопрос, поднятый им, далеко выходит за пределы личного разумения отдельных политиков".

В 1918-м году, в полный разгар гражданской войны, когда ленинские лозунги летали повсюду: "Грабь награбленное!", "Кулаком в морду, коленом в грудь!", "Смерть буржуям!" и тому подобные, я находился еще в призывном возрасте, и мне предстояло быть зачисленным в ряды Красной армии.

— Не беспокойся, мой мальчик, — сказал мне Сергей Яковлевич, — я начиркаю тебе на бумажке такую болезнь, что любая военная медицинская комиссия сразу же сочтет тебя неспособным носить оружие.

И Елпатьевский добавил по-французски:

— Minute papillon, mon petit!

Написав на листе бумаги с печатным указанием своего имени, профессии и адреса, он утвердил своей очень отчетливой подписью какой-то ужасающий диагноз. Решение мобилизационного бюро последовало немедленно: Красная армия во мне не нуждалась...

При наших встречах, Сергей Яковлевич иногда говорил мне о своих разногласиях с Лениным, об ошибках марксизма, с которым Елпатьевский, бывший народоволец, отошедший от политической деятельности и ставший беспартийным, не мог согласиться.

— Но, ведь, я доктор, лекарь, и наше разногласие не мешает мне следить за здоровьем Ильича, — говорил Елпатьевский, — политика и медицина не совпадают: политика часто требует угнетения и даже смерти. Медицина, напротив, требует хорошего здоровья даже для приговоренного к казни преступника.

* * *

Ленин умер 21-го января 1924-го года. Это разнеслось по всему миру. Виктор Серж писал в своем "Tournant obscur":

"Я путешествовал в окрестностях Вены в один из январских дней 1924-го года... В купе вагона, заполненном ожиревшими и пожилыми пассажирами, кто-то развернул газету, в которой я прочел заголовок: 'Смерть Ленина'... Потом эти люди заговорили об этой смерти. Я слушал. Среди них — ни одного коммуниста, но каждый произносил свои слова с особой серьезностью, с сознанием, что ушел кто-то единственный в своем роде и очень большой, унеся с собой в могилу множество надежд того времени. Я смотрел на лица этих людей другой страны, другого мира, мелких австрийских буржуа, чуждых всякой революции, всякому обновлению: они, каждый по-своему, выражали сожаление по поводу смерти революционера".

Возможно...

Я жил в то время в Петербурге, работая над одной театральной постановкой. На следующий день после смерти Ленина я получил срочный вызов в Москву для того, чтобы написать портрет Ленина в гробу. Меня эта работа не вдохновляла и, чтобы избежать ее, я тотчас переселился на несколько дней к одной актрисе Большого Драматического Театра (бывший Суворинский театр), не оставив в моем доме моего нового адреса, но подсунув полученный вызов под мою входную дверь, как это обычно делал почтальон: звонок не действовал.

Портрет Ленина на смертном одре был написан масляными красками К. Петровым-Водкиным, а общий вид траурной залы Дома союзов, украшенный пальмами и знаменами, где отдавали последние почести Ленину, был запечатлен на гравюре А. Кравченко.

Однако, приехав в Москву недели через три, я был немедленно вызван в Высший Военный Редакционный Совет, где мне предложили отправиться в основанный в Москве Институт В. И. Ленина, для ознакомления с фотографической документацией, ввиду предполагавшихся иллюстраций для книг, посвященных Ленину.

"Ознакомление с документацией" продолжалось около двух недель. В облупившемся снаружи и неотопленном внутри "Институте В. И. Ленина" (не путать с менее облупившимся, но столь же неотопленным в те годы московским "Институтом К. Марк-

са и Ф. Энгельса"), меня прежде всего поразила стеклянная банка, в которой лежал заспиртованный ленинский мозг, извлеченный из черепа во время бальзамирования трупа: одно полушарие было здоровым и полновесным, с отчетливыми извилинами; другое, как бы подвешенное к первому на тесемочке, — сморщено, скомкано, смято и величиной не более грецкого ореха. Через несколько дней эта страшная банка исчезла из Института и, надо думать, навсегда. Мне говорили в Кремле, что банка была изъята по просьбе Крупской, что более, чем понятно. Впрочем, я слышал несколько лет спустя, будто бы ленинский мозг был перевезен для медицинского исследования куда-то в Берлин.

Среди множества ленинских рукописей я наткнулся там на короткие, отрывочные записи, сделанные Лениным наспех, от руки, с большим количеством недописанных слов, что, вообще, было характерно для многих его писаний — до частных писем включительно (я мог судить по письмам, адресованным моему отцу). Эти записи, помеченные 1921-м годом, годом кронштадтского восстания, показались мне чрезвычайно забавными, и, без какой бы то ни было определенной цели, но просто так, я, не снимая рваных варежек (пар изо рта валил облаками), незаметно переписал их в мою записную книжку. Вскоре, однако, и эти ленинские странички, как и банка с мозгом, исчезли из Института или — ушли в партийное "подполье". Во всяком случае, я никогда не видел их опубликованными (за исключением двух-трех отдельных фраз), что тоже вполне понятно.

Когда в 1926-м году Борис Суварин (во Франции) и Макс Истман (в Соединенных Штатах Америки) опубликовали знаменитое противосталинское "Завещание" Ленина, переданное Суварину Крупской, то коммунистическая пресса всего мира обрушилась на них, называя их клеветниками, а ленинское завещание — их выдумкой, апокрифом. Доверчивые европейцы и американцы сразу же поверили коммунистам, и завещание скоро было забыто, как анекдот. Прошло 30 лет, прежде чем Никита Хрущев, вынужденный "десталинизацией", огласил, в свою очередь, этот документ, секретно хранившийся в Кремле, и только после этого все вдруг поверили в его подлинность и в его, теперь уже утерянное, значение.

Когда я приехал во Францию, моя записная книжка лежала в моем кармане. О ленинских записках я больше не думал. Впрочем, если бы я и попытался их опубликовать заграницей, их, несомненно, ожидала бы участь ленинского "Завещания". Но с



течением времени они постепенно заняли в моем сознании одно из главных мест при мыслях о международном политическом положении, и, после хрущевских признаний, я решил добиться опубликования ленинских страничек. Переведя их на французский язык, я предложил этот текст некоторым парижским газетам. Но все они отказались взять на себя "подобную ответственность", оправдываясь тем, что я не могу представить "официальных доказательств" подлинности текста. В ответ на мое замечание, что — в данном случае — Советы должны предъявить доказательства, что Ленин этого никогда не писал, редакторы газет пожимали плечами. Текст остался неопубликованным, несмотря на то, что его политическое значение (которое я сам, в 1924-м году, не смог осмыслить), по-моему, огромно.

В первые годы после Октября, Ленин, человек дальновидный, скоро понял невозможность немедленного осуществления коммунистической революции в мировом масштабе и, уже во время третьего конгресса Коминтерна (Коммунистический интернационал), необходимость восстановления дипломатических и коммерческих связей с "капиталистическими" (то-есть — с враждебными и подлежащими разрушению) странами была признана обязательной для спасения советских стран от их слишком рискованной изоляции. Задача начать в этом направлении первые дипломатические шаги была возложена на Г. В. Чичерина.

Необнародованные ленинские записи говорили:

"В результате моих непосредственных наблюдений в годы моей эмиграции я должен признаться, что так называемые культурные слои Западной Европы и Америки не способны разобраться в современном положении вещей, ни в реальном соотношении сил; эти слои следует считать за глухонемых и действовать по отношению к ним, исходя из этого положения..."[2]

"Революция никогда не развивается по прямой линии, по непрерывному возрастанию, но образует цепь вспышек и отступлений, атак и успокоений, во время которых революционные силы крепнут, подготавливая их конечную победу.[3]

---

[2] В ленинском оригинале написано так: «В результ моих непосред наблюдений в годы моей эмигр я должен признаться ч т н культурные слои Зап Европы и Ам не способны разбираться ни в соврем полож вещей ни в реальн соотношении сил...» Дальше — точно так же.

[3] Этот пассаж стал известен еще при жизни Ленина и был не однажды повторен и комментирован Сталиным и позже — Хрущевым. Но прочитав это в Институте Ленина, я невольно улыбнулся: мне припомнилась фраза, сказанная Лениным на качелях в Куоккала. Эти фразы противоречили друг другу.

Макс Истман

"На основании тех же наблюдений и принимая во внимание длительность нарастания мировой социалистической революции, необходимо прибегнуть к специальным маневрам, способным ускорить нашу победу над капиталистическими странами.

а) Провозгласить, для успокоения *глухонемых,* отделение (фиктивное!) нашего правительства и правительственных учреждений (Совет Народных Комиссаров и пр.) от Партии и Политбюро и, в особенности, от Коминтерна, объявив эти последние органы как независимые политические группировки, терпимые на территории Советских Социалистических Республик. *Глухонемые поверят.*

б) Выразить пожелание немедленного восстановления дипломатических сношений с капиталистическими странами на основе полного *невмешательства* в их внутренние дела. *Глухонемые снова поверят.* Они будут даже в восторге и широко распахнут свои двери, через которые эмиссары Коминтерна и органов партийного осведомления спешно просочатся в эти страны под видом наших дипломатических, культурных и торговых представителей.

"Говорить правду — это мелкобуржуазный предрассудок. Ложь, напротив, часто оправдывается целью.

"Капиталисты всего мира и их правительства, в погоне за завоеванием советского рынка, *закроют глаза* на указанную выше действительность и превратятся таким образом в *глухонемых слепцов.* Они откроют кредиты, которые послужат нам для поддержки коммунистической партии в их странах и, снабжая нас недостающими у нас материалами и техниками, восстановят нашу военную промышленность, необходимую для наших будущих победоносных атак против *наших поставщиков.* Иначе говоря, они будут трудиться по подготовке их собственного самоубийства".

Бросая теперь ретроспективный взгляд на полное сорокалетие "деловых" связей Советского Союза с капиталистическими странами, нельзя не признать записки Ленина пророческими. К советским разведчикам и шпионам, приезжавшим в свободные страны под видом дипломатических, торговых и культурных представителей, прибавились за последние годы, советские спортивные команды, фольклорные, балетные, драматические и цирковые труппы, а также — советские туристы. В свободных странах, "глухонемые слепцы", не способные разобраться ни в современном положении вещей, ни в реальном соотношении сил, и

трудящиеся по подготовке их собственного самоубийства, наивно принимают советских дипломатических, торговых и культурных представителей — только за таковых, а советских атлетов, циркачей, танцоров и туристов — только за безвредных иностранных посетителей. К этому следует прибавить полную тщетность международных конференций с представителями Коммунистического интернационала.

"Дипломатические" (если можно так выразиться) успехи советской власти достигли таких высот, что СССР имеет теперь в каждой свободной стране по *два* посольства: одно — официальное, которое не вмешивается во внутренние дела страны, где оно находится; второе — которому поручено *вмешиваться* во внутренние дела, помещается в центральном комитете местной коммунистической партии.

Но объяснить эти истины свободным странам невозможно. Горбатого — могила исправит.

* * *

С предполагавшимися иллюстрациями дело дальше не пошло. Но в конце марта 1924-го года я получил следующее письмо:

"СССР
К. Ф.
Управление фабриками
заготовления
Государственных знаков

Художнику Анненкову, Ю. П.
адрес: Ленинград.

Технический отдел
22 марта 1924 г.
Мытная 17,
Москва, Ильинка, № 10
Адрес для телеграмм:
Москва, "Госзнак".
Тел. № 74-38

Управление фабриками Госзнак, нуждаясь в создании оригинала портрета В. И. Ленина, который одновременно, являясь художественным, мог бы служить и для целей последующего воспроизведения с него классической гравюры на металле для изделий Госзнака, остановилось на мысли обратиться к некото-

рым художникам с предложением исполнить такой портрет-оригинал на следующих условиях:

1. Портрет ввиду указанной цели должен быть исполнен в академическом характере,[4] желательно итальянским карандашом или однотонной живописью и быть вполне законченным (не эскизным).

2. Размер портрета предоставляется выбору и усмотрению художника, причем, однако, также следует иметь в виду вышеуказанное назначение портрета (служить оригиналом для металлографской гравюры).

3. Крайний срок для исполнения и представления в Управление Госзнака портрета назначается 15 мая 1924 года.

4. За каждый исполненный портрет по представлении его в Управление Госзнака (Мытная ул., д. 15-17), автору его будет уплачено 500 чер. руб., причем оригинал портрета будет считаться собственностью Госзнака и по его усмотрению может быть воспроизведен всеми доступными ему способами.

5. Кроме того, по выбору Управления Госзнака, два лучших для целей гравюрного воспроизведения портрета, из числа представленных, будут премированы дополнительно: первый премией в 1.000 р. и второй — премией в 500 р.

Предлагая Вам принять на себя исполнение такого портрета-оригинала на указанных выше условиях, Управление просит Вас уведомить его о согласии или несогласии.

Управляющий фабриками Заг. Госуд. Зн.
Енукидзе".[5]

Такое же письмо было послано Исааку Бродскому, Натану Альтману, Николаю Андрееву и еще некоторым из тех художников, которые имели случай сделать портрет или набросок с живого Ленина.

Я дал мое согласие и, приехав в Москву, исполнил большой портрет Ленина по моему наброску 1921-го года. Голова Ленина, написанная масляными красками (черной и белой), занимала на холсте полтора квадратных аршина. Единственно, с чем я не мог согласиться и чему я не подчинился, было условие выполнить портрет в "академическом характере". Мой портрет был ближе всего к кубизму, как и все мои работы тех лет. Дня за 3-4 до указанного "крайнего срока" он был уже сдан в Госнак.

[4] Термин «социалистический реализм» (советский синоним «академизма») тогда еще не сформировался.

[5] Впоследствии — расстрелян Сталиным.

Несмотря, однако, на отсутствие "академизма", я получил через месяц, за подписью Енукидзе, извещение, что именно моему портрету Управление Госзнака присудило первую премию. Это оказалось весьма своевременным, так как я подготовлял мой отъезд заграницу и, конечно, деньги были очень нужны. 1.000 рублей равнялось тогда приблизительно 37.000 французских франков, что в 1924-м году являлось для меня довольно полезной суммой. Заграницей у меня не было никаких связей, и я знал, что мне придется начать мою жизнь сначала.

Мой портрет был вскоре воспроизведен на советских почтовых марках, а также — выставлен в советском павильоне на парижской международной декоративной выставке 1925-го года. Кроме того, я видел этот портрет воспроизведенным в разных заграничных (русских и иностранных) печатных органах, как и мой карандашный набросок, сделанный в Кремле, в 1921-м году. В 1958 году, в итальянской газете "Il Giorno", от 27 июня, в статье, посвященной истории знаменитого парижского кафе "Ротонда", я увидел мой кремлевский рисунок, сопровожденный следующим пояснением:

"LENIN frequentava la *Rotonde* dove il pittore Annenkoff gli fece il ritratto che publichiamo ("ЛЕНИН посещал '*Ротонду*', где художник Анненков сделал его портрет, который публикуем"). В течение трех лет, что я прожил в Париже до революции, в 1911-1913 годах, я, завсегдатай "Ротонды", постоянно встречал там Цадкина, Пуни, Кислинга, Шагала, Фужиту, Орлову, иногда — Аполлинера, Модильяни и многих других известностей и знаменитостей, до Пикассо включительно, но ни разу не видел Ленина. Впрочем, Ленин, живший в Париже с 1908 года, покинул этот город уже в январе 1912-го года. Теперь журналисты придумали эту монпарнасско-ротондовскую легенду и не редко пишут о ней. Если я не встречал Ленина в "Ротонде", то я заметил его однажды в какой-то кофейне (но не подошел к нему), в Лонгжюмо, маленьком парижском предместье, где Лениным была организована партийная школа.

Карандашный портрет Ленина хранится в частной коллекции в Париже. Но его большой потрет, в период сталинского самодержавия и "идеологической" диктатуры "социалистического реализма", исчез ввиду его"формалистических тенденций", и только в 1964-м году, несколько подретушованный, снова появился в советской печати (журнал "За Рубежом", номер 17, 1964 г., Москва).



Лев Троцкий

Лев Троцкий

В середине января 1923-го года, в Петербурге, зашел ко мне на Кирочную улицу Корней Чуковский и сообщил, что из Москвы приехал Вячеслав Полонский с "важными заказами" для питерских художников и что он хочет со мной познакомиться. Полонский состоял тогда председателем Высшего Военного Редакционного Совета (ВВРС). Мы уговорились встретиться в тот же вечер у Чуковского, где я и познакомился с Полонским.

Речь шла об устройстве художественной выставки, посвященной пятилетию Красной Армии. Выставка эта должна была положить начало художественному отделу Музея Красной Армии. Полонский был уполномочен дать соответствующие заказы ряду художников. Что касалось, в частности, меня, то Полонский, рассказав о своем интересе к моим портретным работам, предложил мне исполнить портреты главнейших руководителей Реввоенсовета и — в первую очередь — Троцкого.

Мы тут же заключили договор, и через несколько дней я приехал в Москву. Там, в полдень (я только что успел привести себя в порядок с дороги) ко мне явился молодой адъютант председателя Реввоенсовета с предложением сейчас же отправиться к Троцкому, который немедленно меня примет. В здании Реввоенсовета, на Знаменке, поднявшись на второй этаж и пройдя по ряду коридоров с расставленными у дверей молодцеватыми подтянутыми часовыми, проверявшими пропуска с неумолимым бесстрастным видом, я очутился в приемной Троцкого. Огромный высокий зал был наполнен полумраком и тишиной. Тяжелые шторы скрывали морозный свет зимнего дня. На стенах висели карты Советского Союза и его отдельных областей, испещренных красными линиями. За столом, у стены, сидели четверо военных. Зеленый стеклянный абажур, склоненный над столом, распространял по комнате сумеречный уют и деловитость.

Как только я вошел в комнату, все четверо мгновенно встали, и один из них, красивый и щеголеватый дежурный адъютант, поспешно подошел ко мне по малиновому ковру.

— Художник Анненков? — спросил он.

— Да, — ответил я, едва удержавшись, чтобы не сказать “так точно”.

— Лев Давыдович вас сейчас примет.

Щеголеватый адъютант снял телефонную трубку и через несколько секунд снова обратился ко мне:

— Можете пройти в кабинет.

Он проводил меня до двери и, слегка приоткрыв ее, вполголоса прибавил:

— Налево, к окну.

Я вспомнил — у Толстого: “Затем князь Андрей был подведен к двери, и дежурный шепотом сказал: направо, к окну...”

Проходя в кабинет я слышал, как за моей спиной военные снова садились в кресла.

* * *

По рассказам, чаще всего, — злобным и язвительным, — Троцкий[1] был щупленький человек маленького роста (“меньшевик”, — острили про него). С меньшевиками Троцкий был в своей молодости, действительно, близок, но к его внешнему облику это не имело никакого отношения: он был хорошего роста, коренаст, плечист и прекрасно сложен. Его глаза, сквозь стекла пенснэ, блестели энергией. Он встретил меня весьма любезно, почти дружественно, и сразу же сказал:

— Я хорошо знаю вас, как художника. Я знаю, что до войны вы работали в Париже. Я знаю ваши иллюстрации к “Двенадцати” Блока, и у меня есть книга о ваших портретах.[2] Я знаю также о вашем участии в “массовых зрелищах.[3] Надеюсь, что вы тоже слыхали кое-что обо мне, и, значит, мы — давние знакомые. Присядем.

Мы сели. Троцкий заговорил об искусстве. Но — не о русских художниках. Он говорил о “парижской школе” и о французской живописи вообще. Он упоминал имена Матисса, Дерэна, Пикассо, но, постепенно, углублялся в историю. Особенно интересными были для меня довольно колкие замечания Троцкого о том, что французская революция никак не отразилась в искусстве.

— Разве в Давидовском “Убийстве Марата”, — говорил

[1] Лев Давыдович Бронштейн.

[2] «Юрий Анненков. Портреты». Текст Е. Замятина, М. Кузмина и М. Бабенчикова. Изд. «Петрополис», Петербург, 1922 (см. главу о Е. Замятине).

[3] «Гимн Освобождения Труда», Петербург, 1 мая 1920 г. и «Взятие Зимнего Дворца», Петербург, 25 октября 1920 г. (см. главу о Н. Евреинове).

Троцкий, — есть что-нибудь от революции? Решительно ничего. Один анекдот: голый Марат в ванне. Разве знаменитая "Свобода, ведущая народ" Делакруа выражает сущность революции? Конечно, нет. Ребенок с двумя пистолетами, какой-то романтик в цилиндре, идущие по трупам, во главе с античной красавицей, обнажившей грудь и несущей трехцветный флаг? Романтический анекдот, несмотря на прекрасные живописные качества. Но в "Коронации Наполеона" тот же Давид сумел блестяще выразить всю торжественную бессмыслицу этого обряда... Портрет, пейзаж, мертвая натура, интерьер, любовь, быт, война, исторические события, веселье, грусть, трагедия, даже — безумие (вспомним хотя бы "Сумасшедшую" Жерико) — все это получило свое выражение в живописи. Но революция и искусство — это единение еще не найдено.

Я возразил Троцкому, что революция в искусстве есть, прежде всего, революция его форм выражения.

— Вы правы, — ответил Троцкий, — но это — революция местная, революция самого искусства, и притом — очень замкнутая, недоступная широкому зрителю. Я же говорю об отражении общей, человеческой революции в так называемом "изобразительном" искусстве, которое существует тысячелетия. "Тайная Вечеря" — есть; "Распятие" — есть; даже — "Страшный Суд" есть, да еще какой: Микельанджеловский! А революция? Революции я не видел. Картины, пишущиеся сейчас советскими живописцами, стремящимися "отобразить" революционную стихию, революционный пафос — нищенски недостойны не только революции, но и самого искусства...

Побеседовав минут двадцать, я стал прощаться. Троцкий сообщил мне, что завтра он уезжает к себе в "ставку", верстах в двадцати под Москвой, и что послезавтра будет там ждать меня для работы.

* * *

С этой первой встречи Троцкий превращается для меня из "исторического персонажа" в живого человека и — еще скромнее — в "лично знакомого".

Через день, в условленный час, за мной прислали из Реввоенсовета машину, и я отправился в "ставку", забрав с собой все необходимое для рисования. Ставка помещалась в богатейшем национализированном имении князей Юсуповых — Архангельское. Стояла сверкающая зима, снег и иней блестели под ярким

солнцем. Около ворот имения стояли часовые. Увидев знакомую машину, они вытянулись во фронт и откозыряли, глядя на меня. Но еще в пути одна вещь меня удивила: по краям дороги, почти на всем расстоянии между Москвой и "ставкой", — заржавленные каркасы броневых машин и разбитых орудий, воспоминания о гражданской войне, высовывались из снежных сугробов. Прошло уже полных три года со времени боев (да и были ли они в этом Подмосковье?). Иностранные дипломаты и военные представители часто ездили в "ставку" к Троцкому. Какое впечатление мог произвести на них подобный пейзаж? Как-то, в одну из наших бесед, я выразил Троцкому мое удивление по поводу столь мрачного и так легко упразднимого обрамления дороги.

— Стратегическая маскировка, — ответил Троцкий, — пусть пока капиталистам кажется, что у нас — полный бедлам, что наша революция — не более, чем временный местный кризис, вызванный военными неудачами и что иностранным капиталистам беспокоиться нечего. Вот и все. Тактика, товарищ!

И, улыбнувшись, добавил:

— Однако, в скором времени та же тактика потребует обратной маскировки. Когда станет ясным, что наш бедлам не прекращается, но географически расширяется, то нужно будет сделать так, чтобы капиталистическим странам стало страшно пойти против нас. И вот, принимая у себя представителей капиталистического мира, гниющего Запада, мы будем показывать им торжественные парады, силу нашей военной "мощи" и ее организованность, демонстрируя орудия и всяческие танки, купленные в том же гниющем Западе.

Такая "обратная маскировка" наступила уже при Сталине и распухает до сих пор с каждым днем до невероятных размеров. В обоих случаях "капиталисты" поверили, вследствие чего, из года в год и продолжают терять свои позиции.

* * *

Я бывал в "ставке" раз пять, если не больше, и два раза там ночевал. В роскошно обставленных комнатах я любовался произведениями Тьеполо, Буше, Фрагонара и других мастеров той же эпохи. Встречался я с Троцким также и в помещении Реввоенсовета, где познакомился и подружился с его заместителем на посту председателя Реввоенсовета, Эфраимом Склянским, с которого мне тоже пришлось написать портрет, воспроизведен-



Эфраим Склянский

ный в "Большой Советской Энциклопедии" 1926-го года, т. 2. В позднейших изданиях этой Энциклопедии всякое упоминание обо мне было выброшено.

В "ставке" я сделал три карандашных рисунка с Троцкого, в натуральную величину (бюсты), печатные воспроизведения которых появились впоследствии почти во всех странах (иногда даже без указания моего имени). В выпущенном Государственным издательством, в 1926-м году, огромном (56 x 49 см.) и прекрасно отпечатанном альбоме, озаглавленном "Юрий Анненков. Семнадцать портретов", Анатолий Луначарский (тогда — народный комиссар просвещения) писал в своем предисловии к этой книге:

"Конструктивист возобладал в Анненкове над реалистом. Это словно не портрет Троцкого, а рисунок, сделанный с какой-то очень талантливой гранитной статуи т. Троцкого. Нет, здесь уже нет ни капли ни доброты, ни юмора, здесь даже, как будто, мало человеческого. Перед нами чеканный, гранитный, металлически-угловатый образ, притом внутренне стиснутый настоящей судорогой воли. В профильном портрете, родственном известному монументальному анненковскому портрету т. Троцкого, к этому прибавилась еще гроза на челе. Здесь т. Троцкий угрожающ. Анненков придал т. Троцкому люциферовские черты. Я, конечно, оставляю целиком на ответственности художника такую характеристику т. Троцкого. Я ведь здесь не его характеризую, а стараюсь передать на словах трактовку его Анненковым. А у этого художника — огромный диапазон" .

Альбом содержит два портрета Троцкого, четыре портрета Г. Зиновьева и — по одному портрету — В. Мейерхольда, К. Радека, В. Антонова-Овсеенко, Э. Склянского, К. Ворошилова, В. Зофа, Н. Муралова, А. Енукидзе, М. Роя, а также — А. Луначарского.

О своем портрете Луначарский писал в том-же предисловии:

"Смею добавить, что ни одно из моих изображений, какое я знаю, будь то рисунки или фотографии, не может быть даже сравниваемо с превосходным листом, который посвятил моей скромной особе художник".

Довольно длинное и чрезвычайно лестное "предисловие" Луначарского заканчивалось следующей фразой:

"Да, талант Юрия Анненкова и неподражаемая техника Гиза[4]

---

[4] «Гиз» — Государственное Издательство.

преподносят не одному только нашему поколению такой прекрасный подарок".

Оптимизм наивного Анатолия Васильевича, увы, не оправдался. В 1928-м году, через два года после выхода в свет моего альбома, этот альбом был, по приказу Сталина, изъят в СССР из всех библиотек, магазинов и частных собраний и предан уничтожению, за исключением страницы с портретом К. Ворошилова, ставшего сталинским приверженцем. До следующих поколений мой альбом не дошел. Троцкий был убит, Мейерхольд погиб в тюрьме, Каменев — расстрелян, Радек умер в тюрьме, Антонов-Овсеенко — расстрелян, Зиновьев — расстрелян, Склянский погиб при странных обстоятельствах, Зоф — расстрелян, Муралов — расстрелян, Енукидзе — расстрелян. Во время сталинских "чисток", за исключением Ворошилова, только две из этих моих моделей уцелели: Луначарский, назначенный послом в Испанию, но, не успев доехать туда, скончавшийся на юге Франции, и Рой, представлявший в Москве, в центральном комитете 3-го Интернационала, индусскую коммунистическую партию, но сумевший вовремя выбраться из Советского Союза и вернуться в Индию, разойдясь со сталинской генеральной линией. Мне известны два толстых тома, написанных Роем: "Revolution and Counter-Revolution in China" (Renaissance Publishers, Calcutta, 1946, 690 страниц) и "The Russian Revolution" (в том же издательстве, 1949, 632 стр.).

Портрет Роя, под названием "Голова индуса", был в 1937-м году приобретен у меня в Париже Русским (эмигрантским) Культурно-историческим Музеем при Русском Свободном Университете в Праге и воспроизведен в книге, посвященной этому музею ("Русское искусство за рубежом", текст Вал. Булгакова и Алексея Юпатова, с предисловием Н. К. Рериха, Прага-Рига, 1938). Что стало с этим музеем (и — с "Головой индуса") после советизации Чехословакии — мне неизвестно.

Сразу же после напечатания моего альбома я получил в Париже, через советское полпредство, пять авторских экземпляров и раздарил их моим знакомым, среди которых были Б. Суварин, Анатоль де-Монзи (французский сенатор и министр просвещения), а также — Х. Раковский, тогда — советский полпред в Париже. Не помню, кому я отдал четвертый экземпляр, пятый же экземпляр сохраняется у меня до сих пор. В 1956-м году, сразу после десталинизации, приезжал ко мне один американ-

ский библиофил и предлагал мне за него 600.000 (старых) франков. Я отказался продать альбом.

Вот письмо, полученное мною от Х. Раковского (впоследствии погибшего в сталинских застенках):

"Тов. Юрию Анненкову.

11-го октября 1926.
79, rue de Grenelle (VII•).

Дорогой товарищ.

Искренно благодарю Вас — и от имени Ан. Георг.[5] — за великолепный альбом портретов. Еще раз я мог насладиться (к сожалению, пока в репродукциях) Вашими замечательными работами, в которых безошибочность рисунка совпала с глубочайшим художественным трактованием психологии сюжетов.

Французский ученый Ланжевен,[6] которому я показывал Ваш альбом, сделал одно замечание, которое интересно знать Вам, — а именно, что увлечение кубизмом — в прошлом — было для Вас не бесполезным для передачи выражений лиц.

Скоро я поеду в Москву. По обратном приезде надеюсь, что Вы будете у нас с Вашей супругой, и не только на приемах, но и так, запросто, чтобы можно было свободнее покалякать.

Жму Вашу руку.

Х. Раковский".

Раковский, румын по происхождению, получил свое образование во Франции, окончил медицинский факультет в городе Монпелье, где и остался в качестве доктора медицины. В студенческие годы он дружил с юным Анатолем де-Монзи и состоял вместе с ним в студенческой политической организации "коллективистов". Пришла большевистская революция. Раковский говорил по-французски значительно лучше, чем по-русски. Но национальность — национальностью, а Интернационал — Интернационалом, и Раковский, за его французский язык, был назначен советским полпредом в Париж, где снова сдружился с де-Монзи, часто бывавшим в советском полпредстве. Однако, уехав в 1927-м году в Москву, Раковский, примыкавший к группе Троцкого, уже не сумел вернуться в Париж, и мне не удалось с ним "свободнее покалякать". Впрочем, и до его отъезда, мы

[5] Жена Х. Раковского.

[6] Поль Ланжевен, известный физик, атомист и последователь эйнштейновской теории относительности.



Леонид Красин

часто "калякали" довольно свободно (как и с первым советским полпредом во Франции, Леонидом Красиным, особенно — в моей квартире).

Вторично вернувшись к имени Красина (см. главу о Маяковском), я добавлю здесь еще одно воспоминание о нем. Вскоре после приезда Красина в Париж, первое советское торговое представительство (торгпредство), помещавшееся в Париже на улице Пантьевр и возглавлявшееся Мдивани (впоследствии расстрелянным при Сталине), заказало мне портрет Красина. Он позировал мне, на улице Гренелль, три или четыре раза. Портрет был исполнен масляными красками и более, чем в натуральную величину. Это заставило меня очень долго работать, и я закончил портрет, когда Красин был снова вызван в Москву. Во время этого пребывания в Москве, Красин был тяжко болен. Тем не менее, назначенный вскоре на пост полпреда в Лондон, Красин опять вернулся на некоторое время в Париж. Я послал ему, на улицу Гренелль, извещение о том, что портрет закончен, и получил в ответ следующее письмо, которое привожу здесь полностью:

"12 июня 1926.

Многоуважаемый
Юрий Павлович!

Я вполне согласен с Вами, что посмотреть портрет было бы лучше в Вашей мастерской и так как я в Париже все равно должен бывать 2 раза в неделю, то я мог бы с Л. В. и детьми к Вам заехать. Надо бы только знать в какой день и в какие часы осмотр для Вас причинит наименее неудобств. Затем вопрос высоты: если Ваша мастерская расположена выше 2-го этажа и лифта нет, то мне, пожалуй, трудно туда взбираться. Прошу иметь в виду также, что по вторникам и пятницам от 3 до 6 я бываю у своих врачей и после этих визитов должен сразу возвращаться к себе домой, следовательно, эти два дня выпадают, в остальные же будние дни мы могли бы к Вам заехать от 11 утра и до 6-7 вечера. Сейчас у нас поставили телефон и можно было бы сговориться по телефону: "Montmorancy 10", вызывать надо Mr. или Mme Michaïloff, под каковой фамилией известен телефон. Письма тоже адресовать: Mr. Michaïloff, Villa Chataignier, Boulevard Briffault, Montmorancy.[7]

---

[7] Монморанси — очаровательное предместье Парижа, где когда-то жил Жан-Жак Руссо.

Мы, вероятно, все лето пробудем в Montmorancy и таким образом в выборе времени надо считаться только с тем, как это Вам будет удобнее.

С товарищеским приветом,

Красин".

Моя мастерская находилась в первом этаже. Чтобы войти в нее, надо было подняться всего на одну низенькую ступеньку, отделявшую вход в мастерскую от земли. Я позвонил по телефону, поговорил с Михайловым (неожиданный псевдоним Красина), и он, на другой день, приехал ко мне с женой и с одной из своих дочерей. Усталость отметилась на его лице: болезнь сделала свое дело.

Портрет Красину очень понравился, но я не мог удержаться от желания сделать карандашный набросок с нового Красина. Он без возражений согласился и, углубившись в кресло, почти неподвижно просидел около сорока минут, принимая, впрочем, участие в наших общих беседах и выпив стакан апельсинного сока. Это было моей последней встречей с Леонидом Борисовичем. Вскоре, в том же году (1926), Красин скончался. Карандашный набросок (натуральной величины) сохраняется до сих пор у меня. Большой портрет, дня через два после описанной встречи, был перевезен в полпредство. Где он находится сейчас, мне неизвестно.

* * *

Возвращаюсь к Троцкому.

Наши беседы скользили с темы на тему, часто не имея никакой связи с событиями дня и с революцией. Троцкий был интеллигентом в подлинном смысле этого слова. Он интересовался и был всегда в курсе художественной и литературной жизни не только в России, но и в мировом масштабе. В этом отношении он являлся редким исключением среди "вождей революции". К нему приближались Радек, Раковский, Красин и, в несколько меньшей мере, Луначарский (несмотря на то, что именно он занимал пост народного комиссара просвещения). Культурный уровень большинства советских властителей был не высок. Это были очень способные захватчики, одни с идеологическим уклоном, другие — как Сталин — с практической "неуклонностью". Несовместимость интеллигентов с захватчиками становилась ясной уже в первые годы революции. Объединение и совместные действия этих столь разнородных элементов были только ре-

зультатом случайного совпадения: рано или поздно, они должны были оказаться противниками. И как всегда в такой борьбе, интеллигенции было предназначено потерпеть поражение. Если из междоусобной гражданской войны с прежним режимом Троцкий вышел победителем, то лишь потому, что это была война за идейную, идеологическую победу. Но когда наступила борьба за практическую демагогию, он, как интеллигент, неминуемо должен был проиграть.

* * *

Однажды, когда я заработался до довольно позднего часа, Троцкий предложил мне переночевать у него в "ставке". Я согласился. Красноармеец постелил на удобном "барском" диване, в кабинете, чистую простыню, одеяло и положил подушку в наволочке с инициалами прежних хозяев имения. Почитав на сон газету, я загасил лампу и задремал, но, сквозь дремоту, вдруг расслышал неопределенный, затушеванный шумок. Я приоткрыл глаза и увидел, как Троцкий, с маленьким карманным фонариком в руке, войдя в кабинет, прокрадывался к письменному столу. Он старался не производить никакого шума, могущего меня разбудить. Но ходить на цыпочках, "на пальцах", как балетные танцоры, было для него непривычным, и он терял равновесие, покачивался, балансируя руками и с трудом делая шаг за шагом. Забрав со стола какие-то бумаги, Троцкий оглянулся на меня: мои глаза были едва приоткрыты, и я сохранял вид спящего. Троцкий с тем же трудом и старанием вышел на цыпочках из кабинета и бесшумно закрыл дверь.

Нужно было жить в обстановке тех лет в России, чтобы почувствовать всю неожиданность подобной деликатности со стороны вождя Красной армии и "перманентной" революции.

* * *

В дальнейшем я часто встречался с Троцким в здании Реввоенсовета и... в национализированном доме Льва Толстого, в Хамовническом переулке, где подготовлялся музей писателя. В этом доме мне была отведена обширная комната, в которой я должен был исполнять монументальный портрет Троцкого (около четырех аршин в высоту и трех — в ширину) и куда, по этому случаю, доставили огромный мольберт. Тогда же мне была выдана, за подписью Склянского, специальная карточка, разрешав-

шая завтракать и обедать в столовой Реввоенсовета. Никаких "Яров" и прочих ресторанов, с балалаечниками и цыганскими хорами, в Москве уже не было: они поспешно перебрались в Париж.

Как-то, в коридоре Реввоенсовета, посыльный, мальчик лет пятнадцати, одетый в красноармейскую форму, увидев Троцкого, встал во фронт и, лихо щелкнув каблуками, отдал честь. Улыбнувшись, Троцкий произнес:

— Здóрово, мальчуган! Но ты должен знать, что честь отдают только тогда, когда на голове фуражка: это даже называется "козырять", "откозырять". А если голова, как сейчас у тебя, голая, то следует только становиться во фронт, руки по швам.

— Слушаюсь, товарищ Троцкий! — ответил мальчик, снова щелкнув каблуками и снова машинально козырнув.

Испугавшись своей оплошности, мальчик воскликнул:

— Извиняюсь, товарищ Троцкий!

Троцкий засмеялся:

— Катись, катись! Ничего страшного!

— Так точно, товарищ Троцкий!

Руки мальчика, на этот раз, были по швам.

Я спросил у Троцкого, каким образом он ознакомился со всеми мелочами военных условностей? Он ответил мне довольно длинной тирадой, которую впоследствии, я почти дословно прочитал в его книге "Моя жизнь", выпущенной уже заграницей, в изгнании. Желая быть наиболее точным, я приведу здесь в качестве ответа выдержку из этой книги:

"Был-ли я подготовлен для военной работы? Разумеется, нет. Мне не довелось даже служить в свое время в царской армии. Ближе я подошел к вопросам милитаризма во время балканской войны, когда я несколько месяцев провел в Сербии, Болгарии и Румынии. Но это был все же общеполитический, а не чисто военный подход. Мировая война всех на свете приблизила к вопросам милитаризма, в том числе и меня. Но дело шло все же прежде всего о войне, как продолжении политики, и об армии как ее орудии. Организационные и технические проблемы милитаризма все еще отступали для меня на задний план...

"В парламентских государствах во главе военного и морского министерства не раз становились адвокаты и журналисты, наблюдавшие, как и я, армию преимущественно из окна редакции, только более комфортабельной... Но (...) в капиталистических

странах дело шло о поддержании существующей армии, т. е., в сущности, лишь о политическом прикрытии самодавлеющей системы милитаризма. У нас дело шло о том, чтобы смести начисто остатки старой армии и на ее место строить под огнем новую, схемы которой нельзя было пока еще найти ни в одной книге. Это достаточно объясняет, почему к военной работе я подходил с неуверенностью и согласился на нее только потому, что некому было нынче за нее взяться.

"Я не считал себя ни в малейшей степени стратегом... Правда, в трех случаях — в войне с Деникиным, в защите Петрограда и в войне с Пилсудским, я занимал самостоятельную стратегическую позицию и боролся за нее то против командования, то против большинства Ц.К. Но в этих случаях стратегическая позиция моя определялась политическим и хозяйственным, а не чисто стратегическим углом зрения. Нужно, впрочем, сказать, что вопросы большой стратегии и не могут иначе разрешаться".

— Вот и все, — добавил Троцкий, — я формировал нашу армию, а армия формировала Троцкого. Таким образом, я постепенно освоился со всякой чепухой военщины, до маршировки и даже до отдания чести включительно.

Но, по существу, вся эта "чепуха военщины" была глубоко чужда Троцкому. Это происходило в эпоху, когда сорванные революцией погоны и эполеты считались символом свергнутого строя. Известный московский портной, имя которого я запамятовал, одевавший до революции московских богачей и франтов, был поставлен во главе "народной портняжной мастерской", доступной, конечно, только членам советского правительства и партийным верхам. В этой "народной мастерской" был сшит, с дипломатическими целями, "исторический" фрак наркома иностранных дел Г. В. Чичерина. Мне случайно довелось увидеть этот фрак еще в незаконченном виде, и портной, подмигнув, сказал:

— Вот, полюбуйтесь: первый рабоче-крестьянский фрак!

Чичерин появился в нем впервые на международной конференции в Генуе, в 1922-м году, и сильно разочаровал европейцев, ожидавших увидеть советского представителя в рабочей блузе или в фольклорной мужицкой рубахе.

Тот же портной одевал первых советских послов ("полномочных представителей"), и он же изготовлял военное обмундирование для высшего командного состава Красной армии. Между прочим: художник, автор первой красноармейской беспогонной

формы, с суконным шлемом былинного стиля с красной звездой, был, почему-то, довольно скоро после этого расстрелян...

Когда все мои эскизы к портрету Троцкого были закончены и я должен был приступить к холсту, уже стоявшему на мольберте в доме Толстого, Троцкий, разговаривая со мной в Реввоенсовете, сказал полушутя, полусерьезно:

— А как же мне нарядиться для портрета? Позировать в военной форме мне бы не хотелось. Могли бы вы набросать что-нибудь соответствующее для нашего портного?

Я набросал карандашом темную, непромокаемую шинель с большим карманом на середине груди, и фуражку из черной кожи, снабженную защитными очками. Мужицкие сапоги, широкий черный кожаный кушак и перчатки, тоже из черной кожи, с обшлагами, прикрывавшими руки почти до локтей, дополняли этот костюм. Вспоминаю, как во время одной из примерок, я сказал:

— В этом нет ничего военного.

Троцкий улыбнулся:

— Но в этом есть что-то трагическое.

— Не трагическое, — ответил я, тоже рассмеявшись, — но угрожающее.

В этой "одежде революции" Троцкий позировал мне для своего четырехаршинного портрета. В этом же костюме Троцкий был снят рядом со мной правительственным фотографом. Этот снимок у меня сохранился до сих пор и, в свое время (1923) оказал мне однажды неожиданную услугу. Я жил в Москве на Пречистенке (в здании Академии художественных наук), в первом этаже. Вход в квартиру был со двора, ворота которого наглухо закрывались на ночь, и у жильцов дома был ключ, которым открывалась калитка. Как-то ночью, возвращаясь домой, я обнаружил, что забыл ключ в квартире. Звонок, само собой разумеется, не действовал. Я подошел к окну моей комнаты и нажал на его раму. Окно распахнулось: по счастью, оно не было заперто на задвижку. Обрадованный, я начал карабкаться на подоконник, чтобы перелезть в мою комнату, но чья-то рука схватила меня за плечо. Передо мной стояли два милиционера, которые потребовали у меня объяснений. Но рассказ о забытом ключе их не убедил.

— По ночам через окна порядочные не лазают! Предъявить документы!

Голос милиционера был неумолим. Ни "личной карточки", ни иных документов у меня с собой не оказалось, но в бумажнике

нашлась моя фотография с Троцким. Я показал ее милиционерам. Они сразу же узнали "любимого вождя" и, возвращая мне карточку, один из них сказал изменившимся голосом:

— Ладно, лезьте!

— Молчи! — прервал его другой милиционер и, повернувшись ко мне, произнес:

— Мы приносим вам, уважаемый товарищ, наши извинения. Вы видели, как советская милиция бдительна.

Подтолкнув меня на подоконник и откозыряв, они твердым шагом удалились в бесфонарную ночную тьму тогдашней Москвы.

* * *

Последняя примерка костюма Троцкого происходила в его "ставке". Часов в 11 утра портной уехал в Москву. Я остался завтракать у Троцкого и должен был уехать только около 3-х часов пополудни. Перед моим отъездом Троцкий оглядел меня с головы до ног и заявил:

— Что же касается вашего собственного костюма, то он мне не нравится; в особенности, ваши легкие городские ботинки: они вызывают во мне страх при теперешнем тридцатиградусном морозе. Я вас обую по-моему.

И он повел меня в особую комнату, служившую складом, полным всевозможных гардеробных подробностей: шубы, лисьи дохи, барашковые шапки, меховые варежки и пр.

— Это все подарки и подношения, с которыми я не знаю, куда деваться, — пояснил Троцкий, — пожалуйста, не стесняйтесь!

И он выбрал для меня замечательную пару серовато-желтых валенок на тонкой кожаной подкладке и с неизносимыми кожаными подошвами. Валенки были мне несколько велики и подымались почти до самого верха бедер. Мне казалось, что я обулся в легендарные семиверстные сапоги. Внутри валенок было выбито золотыми буквами следующее посвящение:

"Нашему любимому Вождю, товарищу Троцкому — рабочие Фетро-Треста в Уральске".

— Прекрасно! Теперь мы сквитались, и моя совесть очистилась! — улыбнулся Троцкий.

К барашковой тужурке, подаренной мне годом раньше К. Станиславским (см. гл. о Мейерхольде), прибавились теперь валенки Троцкого. Я сохранял их в моем шкафу, как "исторические ценности", до самого отъезда заграницу.

* * *

Писать портрет пришлось долго: 12 квадратных аршин. Весь верх картины, то-есть лицо, я вынужден был писать, сидя на складной лестнице. Троцкий позировал, сидя в кресле, поставленном на столе. Он приходил очень точно в назначенный час, раза по три в неделю, и — в моей мастерской — переодевался в "одежду революции", хранившуюся здесь же, на вешалке.

В комнате висели два небольших фотографических портрета Толстого: один, вероятно, был ровесником Анны Карениной, другой был сделан лет за пять до трагической смерти Толстого. Когда приходил Троцкий, мы, конечно, говорили о Толстом. Преклонение Троцкого перед Толстым было нескрываемо. Троцкий рассказал мне, как, в юности, он находился под влиянием толстовского мироощущения и что "одна мужицкая рубаха графа Толстого стóит половины всего Тургенева".

Троцкий уходил, и я оставался наедине с портретом Толстого. Я не был ни суеверен, ни очень застенчив. Но портреты Толстого меня почему-то смущали. Я постоянно оглядывался на них и всякий раз ощущал, что я работаю не в мастерской художника, а в доме Толстого. И вдруг мне припомнилась фраза Толстого, обрисовавшая мастерскую князя Нехлюдова, бросившего службу и решившего заняться живописью:

"В мастерской стоял мольберт с перевернутой начатой картиной, и развешены были этюды".

Я осторожно снял со стены портреты Толстого, бережно положил их в ящик стола и приколол на стену мои этюды к портрету Троцкого. И сразу почувствовал облегчение. Вечером, уходя, я отколол мои наброски и снова повесил фотографии Толстого на прежние места. Так поступал я потом ежедневно. Работа значительно облегчилась.

* * *

Во время сеансов мы много говорили о литературе, о поэзии (к которой Троцкий относился с большим вниманием) и об изобразительном искусстве. Могу засвидетельствовать, что среди художников тех лет главным любимцем Троцкого был Пикассо. Троцкий видел в формальной неустойчивости, в постоянных поисках новых форм этого художника — воплощение "перманентной революции", той самой "перманентной", которая

принесла Пикассо славу и богатство, и которая стоила Троцкому жизни.

Однажды мы зашли в музей Щукина, находившийся в двух шагах от Реввоенсовета. Музей был национализирован, и самому Щукину, который открыл Пикассо, открыл Матисса, Щукину, создавшему в Москве бесценный музей новейшей европейской живописи, — этому щедрейшему Щукину была отведена, в его доме, находившаяся при кухне "комната для прислуги".

Троцкий задержался перед холстами Пикассо, и я сделал с него набросок на фоне "Арлезианки" этого мастера.

* * *

Когда, летом 1923 года, портрет Троцкого был, наконец, закончен, Реввоенсовет организовал по этому случаю весьма торжественную однодневную его выставку для командиров Красной армии. Веселое, горланящее сборище крепкотелых молодцов, махорочных курильщиков, опьяненных недавними победами: будущие генералы и маршалы СССР. Среди присутствовавших были: Тухачевский (командующий 5-ой армией и Западным фронтом, в будущем — расстрелянный Сталиным); Сокольников (командующий 8-ой армией и Туркфронтом, расстрелянный Сталиным); Смилга (член Реввоенсовета 5-ой армии, расстрелянный Сталиным); Уншлихт (член Реввоенсовета республики, расстрелянный Сталиным); Раскольников (командующий Балтийским и Каспийским фронтами. Покончил самоубийством в эмиграции, во Франции); Зоф (командующий морскими силами республики, расстрелянный Сталиным); Муралов (начальник Московского военного округа, расстрелянный Сталиным); Антонов-Овсеенко (начальник Политического управления Реввоенсовета республики, расстрелянный Сталиным) и другие, которых я забыл и которых, вероятно, ожидала та же участь. Дней через пять Тухачевский тоже позировал мне для карандашного портрета, находящегося у меня.

Ни Троцкого, ни его заместителя, Склянского, в этот день не было в Москве: их представлял Вячеслав Полонский. В гуще этих трагических героев я был сфотографирован на фоне портрета Троцкого. Впрочем, в этой же гуще находились Ворошилов и Буденный, которые сумели уцелеть.

* * *

Эфраим Склянский был правой рукой Троцкого и, по существу, вся организационно-административная работа по созданию и

укреплению Красной армии была делом его рук. Троцкий писал о нем ("Моя жизнь"):

"Среди других партийных работников я застал в военном ведомстве военного врача Склянского. Несмотря на свою молодость — ему, в 1918 году, едва ли было 26 лет — он выделялся деловитостью, усидчивостью, способностью оценивать людей и обстоятельства. Я остановил свой выбор на Склянском, в качестве моего заместителя. Я никогда не имел впоследствии случая пожалеть об этом... Если можно кого сравнить с Лазарем Карно французской революции, то именно Склянского. Он был всегда точен, неутомим, бдителен, всегда в курсе дела... Можно было позвонить в два часа ночи и в три. Склянский оказывался в комиссариате за письменным столом.

— Когда вы спите? — спрашивал я его, — он отшучивался".

По случайному совпадению, я написал портрет Склянского именно за его письменным столом.

Для выполнения этого портрета (масляные краски, размер несколько больше натуральной величины) мне была отведена комната в помещении Реввоенсовета, и я работал в ней не менее двух недель. В том же коридоре, почти напротив, находился кабинет Троцкого. Перед дверями обоих комнат постоянно стояли часовые.

В предисловии к моему альбому "Семнадцать портретов", Луначарский говорил о Склянском:

"Тов. Склянский воспринят художником, как один из центральных мозговых узлов огромного организма, к нему с разных сторон подходят центростремительные нервы, их ветви, в нем перерабатываются директивы, которые тотчас же текут вновь в пространство и где-то создают целесообразную реакцию. Целая коллекция инструментов такого рода управления окружает т. Склянского, как одного из центральных распорядителей Красной армии. И среди них он стоит исполнительный, весь отдавшийся этой внутренней работе внимательного вслушивания в голоса телефонов и телеграфов, их быстрой и точной переработке и распоряжения. Портрет доведен при большом внешнем сходстве почти до абстрактной формулы — вот вам центральный агент революционного государства..."

Независимо от перечисленных качеств, Склянский был очаровательным товарищем и очень культурным человеком, любившим искусство; несмотря на перегруженность работой, он

не пропускал ни одной выставки, ни одной театральной премьеры, ни концерта.

В 1925-м году Склянский был командирован в Соединенные Штаты Америки, но по приезде туда, сразу же, по странной случайности (довольно сомнительной) утонул, катаясь где-то на лодке. Когда по дороге в Москву прибыла в Париж из Америки урна с прахом Склянского, то в полпредстве состоялось собрание, посвященное его памяти. Урна стояла посредине огромного стола, покрытого скатертью...

Мой портрет Склянского был воспроизведен на целой странице в "Большой советской энциклопедии" (т. 2, Москва, 1926), в статье, написанной обо мне советским искусствоведом А. Федоровым-Давыдовым. Но в последующих изданиях этой Энциклопедии всякое упоминание обо мне было выброшено.

* * *

В январе 1923-го года Троцкий попросил меня сделать несколько иллюстраций к его "Приказу Революционного Военного Совета Республики к пятилетию Красной армии" (5 февраля 1923 года). Но вечером того же дня, Полонский, передавая мне текст "Приказа", сказал, что все рисунки должны быть сданы в типографию на другой же день утром. Я сделал их в одну бессонную ночь (что очень понравилось Склянскому, но что, несомненно, отразилось на качестве рисунков). "Приказ" вышел отдельным изданием, в красках, в пяти тысячах экземпляров. Вот несколько фраз из этого "Приказа", которые следовало бы запомнить всем политическим деятелям свободных стран и их "специалистам по советским вопросам", до сих пор еще верящим, что можно добиться "мирного сосуществования" с СССР путем каких-то международных конференций:

"Мировая коммунистическая партия задачей своей имеет перестроить весь мир, независимо от нации, расы и цвета кожи. Советская Россия — крепость мировой революции. Красная армия — щит угнетенных и меч восставших! Красная армия нужна нынче мировой революции.

"Молодые воины!.. Учитесь на прошлом, готовьтесь к будущему... Красноармейцы, командиры, комиссары! Склоним сегодня боевые знамена перед памятью погибших. Отдадим дань героическому прошлому, — не для успокоения, а для удесяте-

ренной работы. Наш завтрашний день должен и будет славнее вчерашнего.

"Учитесь! Крепните! Мужайте! Готовьтесь!"

Под "Приказом" — подписи:

Председатель Революционного Военного Совета Республики: Лев Троцкий.

Заместитель Председателя Революционного Военного Совета Республики: Э. Склянский.

Главнокомандующий: С. Каменев.

Член Революционного Военного Совета Республики: С. Данилов.[8]

Начальник Политического Управления Революционного Военного Совета Республики: Антонов-Овсеенко.

Начальник штаба РККА: П. Лебедев.[9]

В то время все эти будущие жертвы были еще живы и занимали указанные здесь посты.

У меня до сего дня хранится этот редчайший документ. Более, чем редчайший. Через несколько месяцев, в 1924-м году, в томе "Советская культура" (изд. "Известий ЦИК и ВЦИК", Москва), в статье Ив. Лазаревского "Искусство советской книги", говорилось:

"Нельзя не указать на издание РВРС — Приказ РВСР от 5 февраля 1923 года, № 279, к пятилетию Красной армии, с рисунками Ю. Анненкова, едва ли не единственный в мире военный приказ, изданный при участии художника-графика".

* * *

Владимир Антонов-Овсеенко (партийная кличка "Штык"), совместно с Николаем Подвойским, командовал, в день 25 октября, большевистским переворотом, относясь к этому делу, как к искусству (следуя словам Маркса-Ленина). Резумеется, трудно поверить, что низкорослый, патлатый, очкастый Антонов-Овсеенко, бывший офицер царской армии, находился в этот

---

[8] Расстрелян Сталиным.

[9] Расстрелян Сталиным.

день одновременно: в Смольном институте, в Петропавловской крепости, у здания городского телефона, у главного почтамта, на крейсере "Аврора", на Дворцовой площади, на отдаленной набережной при высадке кронштадтских матросов, на минном заградителе "Амур", в Зимнем дворце при аресте министров Временного правительства, в толпе на Троицком мосту, оберегая их от самосуда... Но в действительности было именно так. Недаром существуют легенды о ковре-самолете и о сапогах-семиверстках (уже упомянутых на этих страницах).

В молочном тумане над Невой бледнел силуэт "Авроры", едва дымя трубами. С Николаевского моста торопливо разбегались последние юнкера, защищавшие Временное правительство. Уже опустилась зябкая, истекавшая мокрым снегом ночь, когда ухнули холостые выстрелы с "Авроры". Это был финальный сигнал. Я присутствовал на Дворцовой площади в качестве неисправимого ротозея ("живописец живет глазами", — сказал Рембрандт или Фрагонар. Кажется, Фрагонар, в своих впечатлениях о путешествии по Италии). Добровольческий женский батальон, преграждавший подступ к Зимнему дворцу, укрывшийся за дровяной баррикадой, был разбит. Дрова разлетались во все стороны. Я видел, как из дворца выводили на площадь министров, как прикладами били до полусмерти обезоруженных девушек и оставшихся возле них юнкеров...

* * *

В главе, посвященной Ленину, я уже говорил, что после взятия Зимнего дворца мне удалось пробраться в Смольный институт, где заседал Съезд Советов. Там, на трибуне, я впервые увидел Троцкого. Поверх довольно элегантного черного костюма на нем была надета распахнутая и сильно потасканная шинель дезертира. Троцкий говорил о победе:

— От имени Военно-революционного комитета объявляю, что Временное правительство больше не существует (овация). Отдельные министры подвергнуты аресту. Другие будут арестованы в ближайшие часы (бурные аплодисменты). Нам говорили, что восстание в настоящую минуту вызовет погром и потопит революцию в потоках крови. Пока все прошло бескровно. Мы не знаем ни одной жертвы. Я не знаю в истории примеров революционного движения, где замешаны были бы такие огромные массы и которое прошло бы так бескровно. Обыватель мир-

но спал и не знал, что в это время одна власть сменялась другой..."

В этот момент в залу вошел Ленин.

Троцкий: — В нашей среде находится Владимир Ильич Ленин, который, в силу целого ряда условий, не мог до сего времени появиться среди нас... Да здравствует возвратившийся к нам товарищ Ленин! (Бурная овация).

Я убежден, что о "бескровности" переворота Троцкий говорил совершенно искренне: всю последнюю неделю он "заседал", "вырабатывал", "сносился по телефону", "подписывал", "руководил" — за письменным столом и "наблюдал восстание преимущественно из окна редакции". Кровь на площади Зимнего дворца видел я, то-есть — обыватель, давно потерявший в те месяцы представление о том, что значит "мирный сон".

* * *

Мои встречи с Троцким продолжались на протяжении нескольких месяцев. В личной жизни Троцкий, несмотря на свою огромную популярность, оставался необычайно прост, приветлив и человечен. О кличках — "наш любимый Вождь", "наш великий Учитель", "любимый Отец народов" и пр., — которыми украшались коммунистические главари, Троцкий сказал мне по-французски:

— Stupide exagération!

И — по-русски:

— Пошлая, дурацкая театрализация.

В предисловии к книге "Моя жизнь", написанной уже в изгнании, в Турции, на острове Принкипо под Константинополем, Троцкий говорит (14-го сентября 1929-го года): "Я не могу отрицать, что моя жизнь не принадлежала к числу наиболее ординарных. Но причины этого следует искать скорее в обстоятельствах эпохи, чем во мне самом... Над субъективным встает объективное и, в конечном счете, это оно становится решающим".

* * *

Летом 1924-го года мой портрет Троцкого, вместе с портретом В. Полонского, который я тоже успел закончить к этому времени, были отправлены в Италию, на венецианскую международную художественную выставку, устраиваемую там каж-

дые два года ("Biennale"). Я уехал туда же, одновременно с ними. Портрет Троцкого был повешен на почетном месте в "центральной" зале советского павильона и воспроизведен на отдельной странице в книге Уго Неббиа "La XIV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia", 1924. В том же году этот портрет был воспроизведен и в Москве, в книге "Советская Культура" (изд. "Известий ЦИК СССР и ВЦИК"). Троцкий был тогда еще Троцким, а не "Иудой" и не "бешеным псом преступного капитализма" — прозвища, данные ему вскоре Сталиным (Джугашвили) и ставшие в СССР обязательными. Упомянутый здесь Христиан Раковский, весьма порядочный и культурный человек, ценивший Троцкого, в свою очередь, должен был опуститься на дно морального падения и опубликовать в "Правде" (21-го августа 1936-го года) следующее письмо:

"Не должно быть никакой пощады!

"Чувство безграничной и горячей симпатии к любимому вождю и учителю трудящихся масс, товарищу Сталину и его ближайшим сотрудникам, чувство безоговорочной политической солидарности и вместе с тем чувство глубокого возмущения против гнусных и презренных убийц — вот что испытал каждый из нас, прочитав сообщение Прокуратуры СССР от 15 августа.

"К этому всеобщему чувству у меня возникло чувство стыда, жгучего стыда за прошлую принадлежность к оппозиции, вожди которой превратились в контрреволюционеров, преступников и убийц...

"Для троцкистско-зиновьевских убийц, для организаторов покушения на жизнь любимого нашего вождя, товарища Сталина, для троцкистов — агентов германского Гестапо, не должно быть никакой пощады — их надо расстрелять!

X. Раковский".

Это письмо, продиктованное исключительно страхом, не спасло, однако, Раковского: он тоже был арестован, объявлен Иудой и бешенным псом капитализма и приговорен к расстрелу. Расстрел ему, как и Карлу Радеку, был заменен пожизненным тюремным заключением, потому что оба они были полиглотами, а языковедов в те годы было очень мало в СССР. Радек и Раковский оказались весьма "полезными узниками" так как одного грузинского языка для Интернационала было недостаточно. Они окончили свои дни в тюремной камере.

Здесь полезно будет вспомнить и речь Никиты Хрущева, напечатанную в "Правде" 31-го января 1937-го года, того самого Хрущева, который в 1956-м году объявил "десталинизацию":

"Злодеи-троцкисты готовили террористические акты против наших вождей. Падалью смердит от мерзких и низких выродков!

"Эти убийцы метили в сердце и мозг нашей партии. Они подымали руку на товарища Сталина, они подымали ее против нас всех, против рабочего класса, против трудящихся! Подымая руку против товарища Сталина, они подымали ее против всего лучшего, что имеет человечество, потому что Сталин — это надежда, это чаяние, это — маяк всего передового и прогрессивного человечества. Сталин — это наше знамя! Сталин — это наша воля! Сталин — это наша победа!

"Презренные главари и участники троцкистской банды понесли заслуженную кару. Троцкистская гадина в Советском Союзе раздавлена".

* * *

Какая судьба ожидала мой портрет Троцкого?

В 1954-м году приезжал в Париж один видный "художественный деятель" Советского Союза, председатель Союза художников РСФСР и член-корреспондент Академии Художеств СССР. Он позвонил ко мне по телефону и сказал, что хотел-бы повидаться со мной. Мы встретились и, в разговоре я, между прочим, спросил, где находится этот портрет? Но если, в 1926-м году, в Советской Энциклопедии писалось, что "в героической композиции" моего портрета Троцкого "дана попытка передать романтику революции", то мой советский гость, посмотрев на меня с удивлением, сказал:

— Неужели вы не понимаете, что мы не можем выставлять публично портрет Троцкого?

Я посоветовал москвичу побывать во французских музеях, где можно одновременно видеть портреты революционеров и их усмирителей, членов конвента и императоров, потому что эти картины являются не только политическими документами, но прежде всего произведениями искусства. Советский гость ответил с презрением:

— Гнилой Запад. Мы бы давно всех Наполеонов, даже Давидовских, выбросили в помойку.

* * *

Как я уже говорил, Троцкий знал и любил поэзию. Я приведу здесь выдержки из его предисловия к книге молодого (тогда) поэта А. Безыменского "Как пахнет жизнь" (1924):

"...Безыменский — поэт, и притом свой, октябрьский, до последнего фибра. Ему не нужно принимать революцию, ибо она сама приняла его в день его духовного рождения, нарекла его и приказала быть своим поэтом. Вместе со своим новым поколением Безыменский переживал революцию, проделывал ее, претерпевал ее в ее героических моментах, в ее лишениях, в ее жестокостях, в ее повседневности, в ее замыслах, достижениях, в ее величии и в трогательных, а подчас смешных и уродливых пустяковинах. Он берет революцию целиком, ибо это — та духовная планета, на которой он родился и собирается жить. Из всех наших поэтов, писавших о революции, для революции, по поводу революции, Безыменский наиболее органически к ней подходит, ибо он от ее плоти, сын революции, Октябревич. Ему, Безыменскому, нет надобности планеты перекидывать, как колья. Ему не нужны космические размеры, чтобы чувствовать революцию... Безыменский умеет и в отделении милиции революцию найти".

Это, конечно, весьма элементарно и вполне — в "партийной линии". Так мог бы написать любой коммунистический "литературовед". Но, искренне говоря, что другое можно было бы написать о Безыменском, второклассном подражателе Маяковского, уснащенного Демьяном Бедным? Что можно было бы написать о Безыменском, избравшем в те годы линию наименьшего сопротивления, по всем извилинам которой он, правоверный "Октябревич", продолжает идти до сих пор в рядах послушной советской поэзии? Разве в недавние годы Безыменский не дошел по этому пути к позорным публичным (устным и письменным) обвинениям Б. Пастернака в "измене советской литературе, советской стране, всем советским народам" и к публичным (устным и письменным) обращениям к советскому правительству с просьбой о "лишении Пастернака советского гражданства"?

Но предисловие Троцкого к книге Безыменского одновременно носит нескрываемый оттенок иронии: поощрительное обращение взрослого к ребенку. Рядом с этим предисловием, статья Троцкого о смерти Сергея Есенина (полностью приведенная мною в главе об этом поэте) должна, благодаря своей глубокой человечности, остаться в русской литературе тех лет и занять

достойное место в биографии Троцкого. Вряд-ли кто-либо другой из "вождей" пролетарской коммунистической революции решился бы написать подобные слова, посвященные памяти поэта, покончившего с собой из-за неприятия революции, поэта, "несродного" революции.

Написанный в 1926-м году, этот некролог уже предсказывал роман Дудинцева "Не хлебом единым". Но говоря, что "в утробе нынешней эпохи скрывается еще много беспощадных и спасительных боев человека с человеком", Троцкий, наверное, не предвидел свою собственную трагическую смерть и не считал ее "спасительной" для человечества. Кроме того, этой фразой Троцкий отказывался от утешительных слов, произнесенных им в ночь на 26 октября 1917-го года, о "бескровности" революции. Разговор о "беспощадных боях" во имя "гармонического, счастливого, с песней живущего общества", является неискоренимым заблуждением многих революционеров. Бывший коммунист Борис Суварин писал: "Никто еще не смог серьезно мотивировать принесение в жертву живущих поколений ради гипотетического счастья будущих поколений". Суварин называет подобный идеализм "высшей абсурдностью". Он, конечно, прав. Но Троцкий был неизлечим и писал еще за несколько месяцев до собственной смерти:

"Жизнь прекрасна. Пусть будущие поколения очистят ее от всякого зла, от подавления, от жестокости и будут полностью наслаждаться ею ("Diary in Exile").

Троцкий поверил в необходимость "высшей абсурдности" смертоносных боев за мир и счастье будущих поколений и пал ее жертвой.

Список имен упомянутых в книге

СПИСОК ИМЕН УПОМЯНУТЫХ В КНИГЕ

А

Б

В

Г

Д

Е

Ж

З

И

К

Л

М

Н

О

П

Р

С

Т

У

Ф

Х

Ц

Ч

Ш

Щ

Э

Ю

Я

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ
(Портреты)

СОДЕРЖАНИЕ

В МАГАЗИНАХ РУССКОЙ КНИГИ
ЕВРОПЫ И АМЕРИКИ
ПРОДАЮТСЯ СЛЕДУЮЩИЕ КНИГИ:

Принятые сокращения:

МЛС — Международное Литературное Содружество (Inter-Language Literary Associates).

РК — издательство «Русская Книга», Вашингтон.

ТЗП — издательство Товарищества Зарубежных Писателей, Мюнхен.

YMCA — издательство Союза Христианских Молодых Людей, Париж.

ИВК — издательство В. П. Камкина, Вашингтон.

ИР — издательство И. Г. Раузена, Нью-Йорк.

АВЕРЧЕНКО Аркадий. *Избранное*. ИВК, Вашингтон, 1961, 178 стр. Цена 2.00 долл.

АВТОРХАНОВ А. *Технология власти*. 1959, 418 стр. Цена 2.00 долл.

АЛЕКСЕЕВА Лидия. *В пути*. Стихи. Изд. 2-е. Нью-Йорк, 1962, 60 стр. Цена 1.00 долл.

АЛЕКСЕЕВА Лидия. *Прозрачный след*. Стихи. Нью-Йорк, 1964, 60 страниц. Цена 1.00 долл.

АНДРЕЕВ Г. *Трудные дороги*. Повесть. ТЗП, 1959, 156 стр. Цена 1.75 долл.

АННЕНКОВ Юрий. *Дневник моих встреч*. Цикл трагедий. В двух томах. С портретами работы автора. Обложка и переплет работы С. Голлербаха. МЛС, 1966:

Том первый. Горький, Блок, Гумилев, Ахматова, Хлебников, Есенин, Маяковский, А. Ремизов, С. Прокофьев, Замятин, Пильняк, Бабель, Зощенко, Репин, Г. Иванов. 33 портрета. 346 стр. Цена 4.75 долл., в коленкор. переплете — 5.75 долл.

Том второй. Мейерхольд, Евреинов, Б. Пастернак, Пудовкин, К. Малевич, Татлин, Н. Гончарова, М. Ларионов, С. Маковский, А. Бенуа, Ал. Толстой, Ленин, Троцкий и др. 33 портрета. 337 стр. Цена 4.75 долл., в коленкор. переплете — 5.75 долл.
Вступительные статьи в 2-х томах — издательства, Вальдемара Жоржа, Алексиса Раннита и Евгения Замятина.

АРЖАК Николай. *Говорит Москва*. Повесть. Вашингтон, 1962, 61 стр. Цена 0.85 цент.

АРЖАК Николай. *Руки. — Человек из МИНАП'а*. Рассказы. Вашингтон, 1963, 39 стр. Цена 0.75 цент.

АРЖАК Николай. *Искупление*. Рассказ. МЛС, 1964, 71 стр. Цена 1.00 долл.

АРОН Р. *Опиум для интеллигенции*. Мюнхен, 1960, 236 стр. Цена 2.00 долл.

АХМАТОВА Анна. *Реквием*. ТЗП, 1963, 24 стр. С портретом работы С. Сорина. Цена 1.50 долл.

АХМАТОВА Анна. *Сочинения*. Том первый. Редакция, вступительные статьи и примечания Г. П. Струве и Б. А. Филиппова, МЛС, 1965, с портретами и факсимиле Ахматовой. Обложка и переплет работы С. Голлербаха. 464 стр. Цена 4.50, в холщевом переплете — 5.75 долл.

БАБЕЛЬ И. *Конармия*. Фотокопия изд. ГИЗ, 1928, 176 стр. Цена 2.00 долл.

БАШКИРЦЕВ И. *Жизнь измятая*. Роман. Часть 1-я. Мюнхен, 1963, 168 стр. Цена 2.00 долл.

БЕРДЯЕВ Н. *Истоки и смысл русского коммунизма*. YMCA, 1955, 157 стр. Цена 1.50 долл.

БЕРТЕНСОН С. *В Холливуде с В. И. Немировичем-Данченко* (1926-1927 гг.). Нью-Йорк, 1964, 170 стр. Цена 2.00 долл.

БОГДАНОВ Леонид. *Телеграмма из Москвы*. Сатирическая повесть. Мюнхен, 1957, 154 стр. Цена 1.50 долл.

БОГДАНОВ Леонид. *Без социалистического реализма*. Рассказы. Мюнхен, 1961, 87 стр. Цена 1.00 долл.

БОГДАНОВ Леонид. *В стороне от большой дороги*. Рассказ. Вашингтон, 1964, 28 стр. Цена 0.60 цент.

БРОДСКИЙ Иосиф. *Стихотворения и поэмы*. Вступ. статья Г. Стукова. МЛС, 1965, 239 стр. Цена 2.25 долл.

БУЛГАКОВ Михаил. *Иван Васильевич. — Мертвые души*. Пьесы. ТЗП, 1964, 145 стр. Цена 2.50 долл.

БУНИН Иван. *Темные аллеи*. Рассказы. Париж, 1946, 348 страниц. Цена 2.00 долл.

БУШМАН Ирина. *Поэтическое искусство Мандельштама*. Мюнхен, 1964, 75 стр., с портретом Мандельштама. Цена 0.75 цент.

Воздушные Пути. Альманахи. Ред.-изд. Р. Н. Гринберг, Нью-Йорк. В альманахах помещены произведения Г. Адамовича, А. Ахматовой, И. Бабеля, И. Бродского, В. Вейдле, С. Вермеля, Е. Извольской, Г. Кузнецовой, А. Лурье, О. Мандельштама, Ю. Марголина, Ю. Маргулиеса, В. Маркова, В. Набокова, Б. Пастернака, Л. Ржевского, А. Седых, Е. Тагер, Н. Ульянова, Б. Филиппова, В. Ходасевича, М. Чехова, Л. Шаляпиной, Л. Шестова, Эрге и друг. Портреты Ахматовой, И. Бабеля, О. Мандельштама, Ф. Шаляпина и друг.

Альманах второй, 1961, 269 стр. Цена 3.50 долл.
Альманах третий, 1963, 302 стр. Цена 4.00 долл.
Альманах четвертый, 1965, 302 стр. Цена 4.75 долл.

ВЫШЕСЛАВЦЕВ Б. *Кризис индустриальной культуры*. Изд. им. Чехова, Нью-Йорк, 1953, 350 стр. Цена 2.75 долл.

ГОЛЬДБЕРГ А. *АФТ-КПК — Рабочее единство*. Изд. Ф. А. Прегер, Нью-Йорк, 1962, 306 стр. Цена 1.35 долл.

Горькая жатва. Сборник под ред. Э. О. Стиллмана. Изд. Ф. А. Прегер, Нью-Йорк, 1961, 419 страниц. Цена 1.65 долл. (Произведения Ф. Бонди, М. Гласко, Т. Дэри, А. Яшина, Б. Дроздовского, С. Дыгата, Л. Колаковского, М. Брука, П. Герца, М. Джиласа, Н. Жданова, Г. Палоши-Хорвата, А. Важыка, Ю. Нагибина, Д. Гранина, Имре Надя, Ильи Эренбурга и др.).

ГУМИЛЕВ Н. *Собрание сочинений в 4-х томах*. Под ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. ИВК. С портретами автора, факсимиле и т. д.:

Том первый. Стихи (Путь конквистадоров. — Романтические цветы. — Жемчуга. — Чужое небо. — Колчан). Вступит. статья Г. П. Струве, 1962, 2+56+349 стр. Цена 5.00 долл.

Том второй. Стихи (Костер. — Огненный столп. — Шатер. — Фарфоровый павильон. Стихи, не вошедшие в прижизненные сборники. Поэмы : Мик. — Дракон. — Два сна). Вступит. статья Г. П. Струве, 1964, 2+40+378 стр. Цена 5.00 долл.

ГУНДУЛИЧ И. *Слезы блудного сына*. Перевод Л. Алексеевой. Вступ. статья, редакц. и комментарии Р. В. Плетнева. МЛС, 1965, 81 стр. Цена 1.25 долл.

ДЖИЛАС М. *Новый класс*. Изд. Ф. А. Прегер. Нью-Йорк, 1961, 246 стр. Цена 2.00 долл.

ДОСТОЕВСКИЙ Ф. М. *У Тихона*. Пропущенная глава из романа «Бесы». МЛС, 1964, 141 стр. Цена 2.00 долл.

ДУДИНЦЕВ В. *Не хлебом единым*. Мюнхен, 1957, 196 стр. Цена 2.00 долл.

ЕВТУШЕНКО Евгений. *Автобиография*. Лондон, 1964, 144 страницы. Цена 2.50 долл.

ЕМЕЛЬЯНОВ В. *Свидание Джима*. Изд. 2-е. Париж, 1964, 118 стр. С портретом автора. Цена 2.00 долл.

ЖАБИНСКИЙ В. *Просветы*. Мюнхен, 1958, 200 стр. Цена 1.50 долл.

ЗАБОЛОЦКИЙ Н. *Стихотворения*. Под ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. Вступ. статьи А. Раннита, Б. Филиппова и Э. Райса. МЛС, 1965, 71+368 стр. С портретами автора. Рисунок обложки и переплета Евгении Жиглевич. Цена 4.75, в коленкор. переплете 5.50 долл.

ЗАЙЦЕВ Борис. *Тихие зори*. Рассказы. Мюнхен, 1961, 148 стр. Цена 2.00 долл.

ЗАЙЦЕВ Борис. *Далекое*. МЛС, 1965, 203 стр. С портретом автора работы С. Иванова. Цена 3.00 долл.

ЗАМЯТИН Евгений. *Повести и рассказы*. Вступит. статья М. Слонима. Мюнхен, 1963, 320 стр. С портретом автора работы Б. Кустодиева. Цена 3.00 долл.

ИВАНОВ Вячеслав и ГЕРШЕНЗОН М. О. *Переписка из двух углов*. Фотокопия, изд. «Алконост», 1921 (1962), 62 стр. Цена 1.00 долл.

КЛЕНОВСКИЙ Дмитрий. *Разрозненная тайна*. Стихи. Мюнхен, 1965, 56 стр. Цена 1.00 долл.

КОВАЛЕВСКИЙ П. *Наши достижения*. Мюнхен, 1960, 54 страницы. Цена 0.60 цент.

КУТЫРИНА Ю. *Иван Сергеевич Шмелев*. Париж, 1960, 100 страниц. Цена 2.00 долл.

ЛЕОНГАРД В. *Революция отвергает своих детей*. Изд. «Кондор», 1960, 578 стр. Цена 3.50 долл.

Литературное Зарубежье. Сборник-антология. Мюнхен, 1958, 356 страниц. (Произведения Г. Андреева, О. Анстей, Ю. Большухина, И. Елагина, Ю. Елагина, О. Ильинского, А. Кашина, Д. Кленовского, М. Корякова, С. Максимова, Н. Моршена, Н. Нарокова, Л. Ржевского, В. Свена, Б. Филиппова, Б. Ширяева, А. Шишковой и С. Юрасова). Цена 2.00 долл.

МАКОВСКИЙ С. *На Парнасе серебряного века*. Воспоминания. Мюнхен, 1961, 370 стр. С портретами. Цена 3.00 долл.

МАНДЕЛЬШТАМ Осип. *Собрание сочинений в 2-х томах*. Редакция, свод вариантов и разночтений и комментарии Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. Том первый. Вступ. статьи К. Брауна, Г. П. Струве и Э. М. Райса. МЛС, 1964, 4+105+577 стр. С портретами автора. Первый портрет и рисунки переплета и обложки С. Голлербаха. Цена 5.50, в переплете — 6.25 долл.

МЕРАИ Тибор. *Тринадцать* дней. Перевод с английского. Изд. Ф. А. Прегер, Нью-Йорк, 1961, 318 стр. Цена 1.65 долл.

МИХАЙЛОВ Михайло. *Лето московское 1964 года*. Париж (1965), 54 стр. (мелкий шрифт). Цена 0.50 цент.

Мосты. Альманахи. Мюнхен.

Книги 11 и 12, ТЗП. В альманахах помещены произведения Г. Адамовича, А. Айера, В. Александровой, Л. Алексеевой, Т. Алексинской, Э. Андиевской, Г. Андреева, Ю. Анненкова, О. Анстей, Аргуса, Ф. Арнольда, Н. Арсеньева, А. Бахраха, И. Башевиса-Зингера, А. Бека, Н. Белавиной, А. Бельгарда, Н. Берберовой, Я. Бергера, Н. Бердяева, А. Бибикова, Д. Бичер-Малюковой, П. Бобринского, Ю. Большухина, В. Бондаренко, о. Сергия Булгакова, Д. Бурга, И. Буркина, И. Бушман, Ив. Бунина, В. Варшавского, В. Вейдле, А. Величковского, Г. Газданова, К. Гершельмана, В. Гефдинга, В. Гессена, З. Гиппиус, М. Гласко, В. Гребенщикова, Е. Гриневой, В. Гуленко, О. Гэксли, А. Дарова, М. Джиласа, В. Дукельского, Г. Евангулова, И. Елагина, Г. Ермолаева, А. Есенина-Вольпина, Н. Ефремова, В. Жабинского, Г. Забежинского, Н. Заболоцкого, В. Завалишина, Б. Зайцева, Е. Замятина, Л. Зандера, В. Зубова, Вячеслава Иванова, Ю. Иваска, О. Ильинского, А. Камю, Е. Каннак, А. Кашина, Т. де-Кенетэн, Ю. Клайна, Д. Кленовского, В. Корвина-Пиотровского, М. Корякова, Г. Кочевицкого, Г. Кругового, В. Крымова, А. Кторовой, Г. Кузнецовой, А. Кулаковского, И. Курганова, Г. Лахман, В. Лебедева, С. Левицкого, И. Легкой, А. Лисицкой, Б. Литвинова, В. Литвинского, Н. Лосского, А. Мазуровой, В. Маклакова, С. Маковского, О. Мандельштама, Т. Манна, В. Маркова, Б. Мартино, Д. Мережковского, Е. Модестова, О. Можайской, В. Морта, С. Мрожек, Н. Нарокова, А. Неймирока, Н. О-ва, Ю. Одарченко, И. Одоевцевой, Г. Озерецковского, Д. Орвелла, Н. Осипова, Н. Отрадина, Б. Пастернака, С. Ж. Перса, Г. Петрова, Н. Полторацкого, К. Померанцева, И. Померанцевой, С. Прегель, А. Присмановой, Г. Раевского, Ш. Рамю, А. Ремизова, Г. Репина, Л. Ржевского, Л. Рубанова, И. Рубинштейна, Л. Рындиной, Л. Сабанеева, Я. Седерберга, А. Седых, Н. Сержа, В. Смоленского, Д. Сорокина, М. Старка, Ф. Степуна, Странника, Г. Струве, Г. Стукова, Е. Танина, Е. Таубер, Ю. Терапиано, А. Терца, Т. Л., А. Тойнби, Е. Томсон, К. Тремонтана, А. Трофимова, Ю. Трубецкого, А. Тургеневой, Т. Фесенко, Б. Филиппова, В. Фолкнера, Ф. Фонтэн, В. Франка, С. Франка, К. Халафова, Э. Хемингуэя, В. Ходасевича, Марины Цветаевой, Н. Цурикова, П. Чавчавадзе, В. Ченцова, Д. Чижевского, И. Чиннова, В. Шатова, П. Шелестова, Л. Шестова, А. Шика, А. Шлезингера-мл., И. Шмелева, М. Эйме, А. Элькан, И. Эренбурга, А. Эртель, В. Юрасова, Е. Юрьевского и В. Яновского. В альманахах помещены портреты, репродукции картин и рисунков и проч.

№ 1, 1958, 430 стр. Цена 2.00 долл.
№ 2, 1959, 462 стр. Цена 2.00 долл.
№ 3, 1959, 433 стр. Цена 2.00 долл.
№ 4, 1960, 330 стр. Цена 2.00 долл.
№ 5, 1960, 346 стр. Цена 2.00 долл.
№ 6, 1961, 382 стр. Цена 2.00 долл.
№ 7, 1961, 398 стр. Цена 2.00 долл.
№ 8, 1961, 350 стр. Цена 2.00 долл.
№ 9, 1962, 387 стр. Цена 3.00 долл.
№ 10, 1963, 426 стр. Цена 3.00 долл.
№ 11, 1965, 404 стр. Цена 4.00 долл.
№ 12, 1966, 408 стр. Цена 4.00 долл.

НАРОКОВ Н. *«Могу!»* Роман. Изд. «Сеятель», Буэнос-Айрес, 1965, 341 стр. Обложка работы К. Кузнецова. Цена 4.00 долл.

НАРЦИССОВ Борис. *Память.* Третья книга стихов. РК, 1965, 47 страниц. Цена 1.00 долл.

НЕВИНС А. и КОММАДЖЕР Г. *История Соединенных Штатов.* Изд. Ф. А. Прегер, Нью-Йорк, 1961, 593 стр. Цена 1.95 долл.

ОКУДЖАВА Булат. *Будь здоров, школяр. — Стихи* (опубликованные и неопубликованные). С портретом автора работы Я. Трушновича. Вступ. статья Н. Тарасовой. Франкфурт, 1964, 204 стр. Цена 2.50 долл.

ОЛЬГА, королева Вюртембергская (дочь императора Николая I). *Сон юности.* Записки. Париж, 1963, 196 стр. Цена 3.00 долл.

ОРВЕЛЛ Дж. *Скотский хутор.* Перевод с английского Г. П. Струве и М. С. Кригер. Франкфурт, 1950, 79 стр. Цена 0.50 цент.

ОРВЕЛЛ Дж. *1984.* Перевод с английского. 298 стр. Цена 1.00 долл.

ПАСТЕРНАК Борис. *Сочинения в 4-х томах.* Тома 1-3 под ред. и с комментариями Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. Вступит. статьи к 1-3 тт. В. В. Вейдле, к 1-му тому — Жаклины де-Пруаяр. Изд. Мичиганского университета, Анн-Арбор:

Том первый. Стихи и поэмы 1912-1932; 1961, 2+44+504 стр. Цена 8.50 долл.

Том второй. Проза 1915-1958; 1961, 2+14+363 стр. Цена 8.50 долл.

Том третий. Стихи 1936-1959. Стихи для детей. Стихи 1912-1957, не собранные в книги автора. Статьи и выступления, 1961, 2+16+330 стр. Цена 8.50 долл.

Том четвертый. Доктор Живаго. Роман. 1959, 4+567 стр. Цена 6.50 долл.

ПОЗОВ А. *Логос — медитация древней Церкви* (Умное делание). С предисловием Ф. Степуна. ТЗП, 1964, 163 стр. Цена 2.00 долл.

ПОЗОВ А. *Основы древне-церковной антропологии (Сын Человеческий).* Мадрид, 1965, 420 стр. Цена 7.00 долл.

РАУХ Г. К. *История Советской России*.(1917-1958). Изд. Ф. А. Прегер, Нью-Йорк, 1962, 568 стр. Цена 1.95 долл.

РЖЕВСКИЙ Л. *Двое на камне.* Повести и рассказы. ТЗП, 1960, 131 стр. Цена 1.75 долл.

РОСТОУ В. В. *Стадии экономического роста.* Изд. Ф. А. Прегер, Нью-Йорк, 1961, 236 стр. Цена 1.35 долл.

РУБИСОВА Елена. *Огни Азии. Путешествие на Восток.* Париж, 1961, 365 стр., с иллюстр. Цена 2.50 долл.

САМАРИН Владимир. *Песчаная отмель.* Рассказы. РК, 1964, 47 страниц. Цена 0.75 цент.

Сборник статей, посвященных творчеству Бориса Леонидовича Пастернака. Мюнхен, 1962, 253 стр. (Б. Пастернак, Б. Зайцев, А. Гаев, Ф. Степун, Н. Поплюйко-Анатольева, И. Межаков-Корякин, Д. Оболенский, Л. Ржевский, И. Бушман, В. Александрова, Г. Струве, В. Франк). С портретом Пастернака. Цена 2.50 долл.

СЕДУРО В. *Достоевсковедение в СССР.* Мюнхен, 1955, 90 страниц. Цена 1.00 долл.

СЕТОН-УОТСОН Х. *Ни война, ни мир.* Изд. Ф. А. Прегер, Нью-Йорк, 1962, 699 стр. Цена 1.95 долл.

СКРЯБИНА Елена. *В блокаде.* Дневник матери. Нью-Йорк, 1964, 103 стр. Цена 1.00 долл.

Синявский и Даниэль на скамье подсудимых. Процесс. Последние слова Синявского-Терца и Даниэля-Аржака. Со вступ. статьями Елены Замойской и Бориса Филиппова. МЛС, 1966, 129 стр. С портретами Синявского и Даниэля. Цена 1.50 долл.

Советская потаенная муза. Антология. Редакция и предисловие Б. Филиппова. Изд. И. Башкирцева. Мюнхен, 1961, 159 стр. (Ф. Сологуб, Марина Цветаева, В. Кривич, В. Р., А. Николев, А. Котлин, А. Есенин-Вольпин, анонимы и др.). Цена 1.50 долл.

СОЛОГУБ Федор. *Одна любовь.* Стихи. Фотокопия, изд. «Алконост», 1921, ИВК, 1962, 53 стр. Цена 1.00 долл.

СТАВАР Анджей. *Избранные статьи о марксизме*. Перевод с польского В. Петрова. Вступ. статья Г. Петрова. Изд. «Окно», М-д, 1964, 309 стр. Цена 1.75 долл.

СТЕПУН Федор. *Встречи*. ТЗП, 1962, 206 стр. (Бунин, Б. Зайцев, А. Белый, Л. Леонов и др.). Цена 3.00 долл.

СТРУВЕ Глеб. *Русский европеец*. Материалы для биографии кн. П. Б. Козловского. Сан-Франциско, 1950, 164 стр. Цена 2.50 долл.

СТРУВЕ Глеб. *Утлое жилье*. Стихи. МЛС, 1965, 124 стр. С портретом автора. Цена 1.50 долл.

ТАРСИС Валерий. *Сказание о синей мухе. — Красное и черное*. Повести. Франкфурт, 1963, 165 стр. Цена 3.50 долл.

ТАРСИС Валерий. *Палата № 7*. Повесть. Франкфурт, 1966, 149 стр. С портретом автора. В коленкоровом переплете, суперобложка работы А. Русака. Цена 3.50 долл.

ТЕРАПИАНО Юрий. *Избранные стихи*. ИВК, 1963, 112 стр. Цена 1.50 долл.

ТЕРАПИАНО Юрий. *Паруса*. Стихи. РК, 1965, 38 стр. Цена 1.00 долл.

ТЕРЦ Абрам. *Любимов*. Повесть. Вашингтон, 1964, 163 стр. Цена 1.50 долл.

ТЕРЦ Абрам. *Мысли врасплох*. Вступительная статья А. Фильда. Обложка работы Н. Сафонова. ИР, 1966, 147 стр. С портретом автора. Цена 2.00 долл.

УОРД Б. *Пять идей, которые меняют мир*. Изд. Ф. А. Прегер, Нью-Йорк, 1961, 190 стр. Цена 1.35 долл.

ФИЛИППОВ Борис. *Сквозь тучи*. Повесть в 4-х рассказах. Вашингтон, 1960, 191 стр. Цена 1.85 долл.

ФИЛИППОВ Борис. *Кочевья*. Рассказы. Вашингтон, 1964, 59 стр. Цена 0.85 цент.

ФИЛИППОВ Борис. *Живое прошлое*. Литературные очерки. Вашингтон. 1965, 115 стр. (Пушкин, Батюшков, Лесков, Тютчев, Римский-Корсаков, Чехов, Клюев). Цена 1.75 долл.

ФОРШ Ольга. *Сумасшедший корабль*. МЛС, 1964, 256 стр. Цена 3.00 долл.

ФРАНК С. Л. *Из истории русской философской мысли конца 19-го и на- начала 20-го века*. Антология. Под ред. В. С. Франка. МЛС, 1965, обложка и переплет по рис. С. Голлербаха, 286 стр. Цена 4.00 долл., в коленкор. переплете — 4.75 долл.

ФРАНК С. Л. *Душа человека*. Опыт введения в философскую психологию. Изд. 2-е. YMCA, 1964, 328 стр. Цена 4.00 долл.

ХОФФЕР Э. *Истинноверующий*. Пер. с англ. Изд. Ф. А. Прегер, Нью-Йорк, 1961, 196 стр. Цена 1.35 долл.

ШМЕЛЕВ И. *Солдаты*. Роман. Предисловие Ю. А. Кутыриной. Париж, 1962, 273 стр. Цена 4.00 долл.

ШМЕЛЕВ И. *Иностранец*. Роман. Париж, 1963, 93 стр. Цена 2.00 долл.

В ПЕЧАТИ:

АРЖАК Н. (Ю. ДАНИЭЛЬ). *Говорит Москва.* Повести и рассказы («Говорит Москва». — «Руки». — «Человек из МИНАП'а». — «Искупление»). Вступит. статья Бориса Филиппова. С портретами Ю. Даниэля, 1966, около 170 стр.

МАНДЕЛЬШТАМ Осип. *Собрание сочинений в двух томах.* Под ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. Том второй. Стихотворения. Проза. Вступ. статья Б. Филиппова. 1966, около 700 стр., с 6 портретами автора.

ТЕРЦ А. (А. СИНЯВСКИЙ). *Фантастический мир Абрама Терца.* В сборник произведений А. Терца входят: «Фантастические повести», «Пхенц», «Суд идет», «Любимов», «О социалистическом реализме». 1966, около 400 стр.

ГОТОВЯТСЯ К ПЕЧАТИ:

АХМАТОВА А. *Реквием.* Русский текст и перевод поэмы на эстонский язык крупнейшей эстонской поэтессы Марии Ундер. Вступ. статья Алексиса Раннита.

АХМАТОВА А. *Сочинения.* Под ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. Том второй. Стихи и «Поэма без героя». Статьи о Пушкине. Воспоминания. Разные статьи и заметки. Вступит. статьи Алексиса Раннита и Виктора Франка. 1966, около 500 стр.

ЗОЩЕНКО Михаил. *Перед восходом солнца.* Повесть. После опубликования этой повести в журнале, никогда не опубликовывалась больше.

КАНДИНСКИЙ Василий. *О духовном в искусстве.* Перевод с немецкого. Под редакцией и со вступит. статьей Нины Кандинской. С гравюрами, схемами автора и иллюстрациями. 1966, около 150 стр.

КЛЮЕВ Николай. *Сочинения в двух томах.* Под ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. С портретами автора. Вступит. статьи проф. Г. Штаммлера, Б. А. Филиппова, Э. М. Райса и др. Около 950 стр. в 2-х томах.

МАНДЕЛЬШТАМ Осип. *Собрание сочинений.* Том третий (дополнительный): Стихотворения. Статьи. Письма (в этот том входят, главным образом, до сих пор никогда неопубликованные произведения автора). Под ред. Г. П. Струве, Н. А. Струве и Б. А. Филиппова. Вступ. статьи Н. А. Струве и Е. Ж. Около 450-500 стр.

Перечисленные выше книги можно приобрести в магазинах русской книги Европы и Америки.

ИЗДАНИЯ МЕЖДУНАРОДНОГО
ЛИТЕРАТУРНОГО СОДРУЖЕСТВА
(INTER-LANGUAGE LITERARY ASSOCIATES)

в Европе — ИСКЛЮЧИТЕЛЬНО через генерального представителя Содружества (и «Русской Книги») — и в тех европейских книжных магазинах, которым он передает наши книги —

A. NEIMANIS
Buch-Vertrieb
8 Muenchen (Munich) 2, Linprunstrasse 11, West Germany.

Эти же издания — и издания И. Г. Раузена в С. Ш. А., Канаде, Южной Америке и Израиле можно приобрести ИСКЛЮЧИТЕЛЬНО через генерального представителя Содружества (и «Русской Книги») — и в тех американских, канадских, южноамериканских и израильских книжных магазинах, которым он передает наши книги —

RAUSEN PUBLISHERS & DISTRIBUTORS
600 West 150th Street, New York, N.Y. 10031, U.S.A.
Phone 212—286-7419

ТРЕБУЙТЕ НАШИ КАТАЛОГИ!
КАТАЛОГИ ВЫСЫЛАЮТСЯ БЕСПЛАТНО.

